فى الأدب المقارن

مباحث واجتهادات

د. إبراهيم عوض

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

المنار للطباعة والكمبيوتر

هاتف: ٢٩٦٤٨٤٤

فى الأدب المقارن

مباحث واجتهادات

تقديم

يضمّ الكتاب الذى بين يدى القارئ سبعة فصول: فأما أولها فيعالج تعريف الأدب المقارن مُوردًا عددًا من التعريفات لينتهى بتعريفه على النحو الذى يراه كاتب هذه السطور طبقًا لما استقر عليه من اقتناع، كما يتناول الميادين المختلفة التى يتحرك فيها هذا التخصص والموضوعات المتنوعة التى يهتم بها. وأما الفصل الثانى فيتعرض للأدوات التى ينبغى للدارس المقارن أن يصطحبها ويستعين بها إذا أراد أن يمارس المقارنة بين الآداب المختلفة بنجاح واقتدار. ثم نأتى إلى الفصل الثالث فنجد أنفسنا، فيما أقدّر من شواهد الحال فى الكتب والدراسات المشابهة، بإزاء أكبر عدد من النصوص المقارَنيّة المأخوذة من التراث النقدى العربى بما يدل على أن العرب القدماء لم يكونوا بمنأى عن هذا اللون من المعرفة، وإن لم يعرفوا له مصطلحا خاصا به أو يعالجوه معاجة منهجية مفصّلة رغم القيمة الكبيرة لما خلفوه وراءهم من نصوص فى هذا المجال كما سوف يتبين فى حينه، على حين اختص الفصل الرابع بالمحطات الهامة على طريق الدراسات العربية المقارنة فى العصر الحديث قبل استواء تلك الدراسات على سُوقها بظهور المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال، الذى يُجمع على مكانته المتميزة فى هذا المجال كل من رجعت إليهم وأنا بصدد إعداد الكتاب الحالى. ثم نصل للفصل الخامس، وقد جعلته لمناقشة عدد من

الأمثلة التطبيقية من الدراسات المقارنة فى أدبنا الحديث بغية إلقاء الضوء على جهود المقارنين العرب بعد المرحوم هلال. وقد حاولت هنا التنويع ما أمكننى، سواء من ناحية الموضوعات أو الآداب المقارَنة بأدبنا العربى أو تخصصات الدارسين الذى قاموا بتلك المقارنات. ويبقى عندنا فصلان: فأما أولهما فخاصٌّ بفن "الأنقوشة"، وهى الإبيجرامة حسب ترجمتى لها. وفيه يجد القارئ مناقشة شديدة الاستفاضة لتعريف هذا الفن وتحرير المصطلح الذى رأيت أن أطلقه عليه فى لغتنا، وكذلك لاستقصاء نماذجه فى الأدب العربى منذ أقدم عصوره حتى العصر الحديث شعرا ونثرا فى شواهد لم تُعْرَف من قبل بهذه الكثرة وذلك التنوع، بما يبرهن هنا أيضا على أن أدبنا القديم قد عرف هذا الفن الأدبى قبل أن نسمع باسمه فى النقد الغربى، مع عدم وجود مصطلح له عندنا كما هو الحال فى كثير من الحالات المشابهة. وأما ثانى الفصلين فيدور حول العلاقة بين الأدب المقارن والاستعراب، والمعونة التى يمكن أن يستفيدها الأدب المقارن من جهود المستعربين ومناطق الالتقاء والافتراق بين المجالين. والله الموفق، وهو الهادى إلى سواء الصراط.

الأدب المقارن: تعريفه وميادينه

الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمى كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التى ينتمى إليها الأدب الآخر، وفى العادة إلى لغة غير اللغة التى ينتمى إليها أيضا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قومى ما ونظيره فى غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التى بينها وإبراز تأثير أحدها فى غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التى ارتسمت فى ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب. . . إلخ.

وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعاريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التى تتباين حسب تباين المدرسة أو الشخصية التى تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلا أو كثيرا عن التعاريف الموجودة فى كتب الأدب المقارن. وقد سرنى أن أجد التعريف الذى أورده كل من "TheFreeDictionary" وموسوعة الـ"Wikipedia" الحرة على

المشباك متفقا مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو " Study of literary works from different cultures (often in translation) "، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه " Critical scholarship dealing with the literatures of several different languages". ومع ذلك نرى معجم الـ"infoplease" المشباكى مثلا ما زال يعرف الأدب المقارن وفى ذهنه المفهوم الفرنسى له، إذ يقول إنه " The study of the literatures of two or more groups differing in cultural background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other". فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الآداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تتبادلهما.

وميادين الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبى كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو القصيدة أو الملحمة أو الأنقوشة (أى "الإبيجرامة") فى أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبى من هذه الأجناس فى أدب ما ونظيراتها فى أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلا، وقد يكون ميدانه الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية فى الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذى يُحدثه كتاب أو كاتب ما فى نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة

بينهما لما يُلحَظ من تشابههما مثلا، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما فى أدب أمة أو أمم أخرى. . . وهكذا (انظر فى ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"/ ترجمة سامى الدروبى/ دار الفكر العربى/ القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود/ لجنة البيان العربى/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب_ العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمى هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكى: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، وكتاب د. بديع جمعة: "دراسات فى الأدب المقارن"/ ط٣).

ويحتاج مصطلح "الأدب المقارَن" (وهو فى الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى المعروف: "La Littérature Comparée") بعضا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضا، فالواقع (كما هو بيّنٌ ظاهر) أننا هنا لسنا بصدد "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذى يقال فى مثل هذه الحالة إنه خير من الصواب. والصواب هو أن هذا العلم يقوم

بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة والأسباب المسئولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التى تربطها بعضها ببعض فى حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التى انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى. . . إذن فنحن لسنا بصدد "أدب" بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب: Littérature, Literature" بمعناها الواسع، أى "الكتابة"، أو قلنا إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارَن"، أو "تاريخ الأدب المقارَن"، أو كما فى الألمانية: "علم الأدب المقارَن: verglaichende literaturwissen schaft".

وهناك تسميات أخرى لم يُكْتَب لها التوفيق والانتشار مثل: "التاريخ المقارن للآداب" أو "تاريخ الآداب المقارَنة" أو "التاريخ الأدبى المقارن"، أو "تاريخ الآداب المقارن"، أو "الآداب الحديثة المقارَنة" أو "الأدب العالمى"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة كمصطلح "مقارنة الأدب" (وهى التسمية التى يستعملها الأندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذى عنون به د. أحمد كمال زكى كتابا له فى هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذى اتخذه العقاد عنوانا لأحد مقالاته فى مجلة "الكتاب" المصرية فى ١٩٤٨م، والذى أقترح أن يُخْتَصَر إلى "مقارنة الآداب" طلبا لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما

تقتضى طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولا لمن يريد . وهناك "خطاب المقارنة"، الذى اقترحه عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية"- العدد ١٠٢/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٥٢ . ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته فى ص ١٣)، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه (انظر مقال خديجة بن شرفى المنشور فى الكتاب السابق/ ١١١- ١٣٧ . ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح فى ص ١١٧، ١٢٠، ١٣٠) . وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكى مصطلح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هى "المقارن"، مستعملا النعت وحده دون المنعوت. ومن يدرى؟ فقد تشيع مع الأيام هذه التسمية وتحل الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن واللسان البشرى اللذين يميلان فى أمور الواقع العملى إلى الاختصار عند كثرة التكرار، وبخاصة عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معًا بالنعت قائمًا برأسه. أما المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول: "compared" (من الفعل "compare": يقارن" كما هو الحال فى المصطلح الفرنسى)، بل صفة النسب: "comparative"، وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب المقارَنى" أو "الأدب التقارُنى" أو "أدب المقارنة"

(انظر فى مشكلة المصطلح د. محمد غنيمى هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ١٥- ١٦، ود. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه/ ١٩٤، ود. عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ الفصل الأول كله بدءا من ص ١٢، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط ٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ٣- ٤، ود. على شلش/ الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م/ ١١٣)، ود. إبراهيم عبد الرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٦).

نخلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن"، الذى استعمله خليل هنداوى وفخرى أبو السعود على التوالى فى مقالاتهما بمجلة "الرسالة" فى عام واحد (هو عام ١٩٣٦م) بفارق ثلاثة أشهر تقريبا، كان هو المصطلح الذى قُدّر له الشيوع بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل. وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجه الالتفات إلى أن د. على شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح فى الحالتين هو أحمد حسن الزيات لا هنداوى ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلا قاطعا على ذلك، بل استنتجه مجرد استنتاج، قائلا إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلى لكل من الكاتبين مصطلح "الأدب المقارن" (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين

الأمريكية والعربية"/١١٤- ١١٥)، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوى استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد استخدامه بعد هذا بقليل فى مقالاته فى نفس الموضوع، ناسبا إلى الزيات أنه هو واضع ذلك المصطلح فى عناوين المقالات المذكورة (انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ ١٥٣- ١٥٨).

تشترط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرطٌ تحكمىٌّ، أو قل: إنه شرط غير مُلزم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبَىْ أمتين مختلفتين، سواء كُتب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلا بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الجزائرى المصبوب فى قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها فى الذوق والإبداع وتتبع المسارات التى انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى فى حالة وجودها وإمكان تتبعها. وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التى ثبت وجودها فعلا بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقا؟ بل هل هناك ما يقطع

بعدم وجود علاقة بين عملين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوما هذه العلاقة؟ لا أظن. ذلك أن من الممكن جدا أن يكون موليير على سبيل المثال قد سمع بـ"بخلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لامارتين على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المتنبى أو البحترى عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتا منها مترجَمة إلى الفرنسية ولو شفويا، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفنى مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التى دفعته إلى نظم قصيدته فيها، وبخاصة أنه كان مفتونا بالشرق العربى وزار سوريا وفلسطين ولبنان وسجل هذه الرحلة فى كتاب من أربعة أجزاء هو "Voyage en Orient"، وتمنى لو بقى فى بلاد الأرز طول حياته، بل لقد قيل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثر فى نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسى أو غير فرنسى كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدتين العربيتين أو بهما معا. وربما كان تأثير المتنبى أو البحترى سلبيا، بمعنى أن الشاعر الفرنسى لم يستحسن الطريقة التى تناول بها الشاعر العربى موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذى نظم فيه عمله أو الجو النفسى الذى سيطر عليه أو الغرض الذى نظم قصيدته من أجله... إلخ. ترى هل كان هناك قبل آسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسبانى ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المعراج" قد تُرْجِمَتْ إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل

أن يكتب دانتى "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوس لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأنَ دانتى قد تأثر بتلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرْجِمَت فعلا قبل وضع دانتى عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل (انظر د. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م/ ٢١٨- ٢١٩).

ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقويم العناصر الفنية فى الأثرين الأدبيين أن نقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطًا لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتلقيحًا لكل منهما بعناصر القوة والجمال فى الآخر وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تُخْلَق خلقًا من هذا السبيل، واستكشافًا للعوامل التى تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هى راجعة إلى ظروف المبدع الشخصية أو هى بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التى ينتسب إليها؟ أم ترى ينبغى أن ننتظر قيام مثل تلك الصلات أولاً، حتى إذا قامت وتيقَنّا من قيامها ووقوع التأثير والتأثر بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نتقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية هذه، ومن ثم لا أجد

أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلا فى مقالاته فى مجلة "الثقافة" المصرية فى ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحترى ولامرتين والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بخيل" موليير، ولا ما صنعه د . صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د . عبد الرزاق حميدة فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لدانتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين. ثم ألا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناءَ المقارنة بينهما تأكيدًا بأن هناك ضروبا من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

لقد كان المرحوم محمد غنيمى هلال وأنور لوقا مثلا من المتشيعين للمنهج الفرنسى فى الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة لا يرى مما عداها شيئا، ومنهم د . محمد سعيد جمال الدين كما يتبدى ذلك فى كتابه: "الأدب المقارن- دراسة تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٤٢- ٤٣) . وهناك، على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكى متمثلا فى ما كتبه رينيه ويليك، الذى وسّع دائرة ذلك الحقل كما تعكسها الفصول الخاصة بهذا الموضوع فى كتابه: "مفاهيم نقدية" (ترجمة د . محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة- العدد ١١٠/ جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ- فبراير ١٩٨٧م/ ٣٠٤-

٣٧٥)، فلم يقصرها على مجالات التأثير والتأثر التى تقتضى وجود صلات تاريخية بين طرفى المقارنة. وغالبا ما يكون التشيع الذى من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التى سبقت معرفة الدارس لها أو درس على يد أحد أعلامها مثلا. والأجدر بنا ألا تكون هجيرانا التعصب لهذا أو لذاك لمجرد التعصب، بل أن نفكر بأنفسنا لأنفسنا مستعينين بما بلغه السابقون من أمتنا ومن خارج أمتنا، ومجتهدين أن يكون لنا رأينا وموقفنا المتميز لا لمجرد إثبات الذات، بل لعرض ما نحن مقتنعون به ومطمئنون إليه، مشاركةً منا فى النشاط الفكرى العالمى بحيث لا يكون كل ما نعمله هو ترديد ما يقوله الآخرون ونشره.

إن ما يقوله هذا أو ذاك من الباحثين الغربيين ليس قرآنا مقدسا ينبغى أن نخرّ عليه صُمًّا وعُمْيًا وبُكْمًا. بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخرّوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنا بنظريات فى الأدب والنقد هى من نتاج العقل البشرى غير المعصوم؟ وعلى هذا فإنى لا أُقصر مجال الأدب المقارن على الأدبين اللذين قد ثبت أن بينهما صلات تاريخية، بل أنادى بتمديده ليشمل دراسة أىّ أدبين بينهما وجهٌ أو أكثرُ من وجوه الشبه أو الاختلاف لمعرفة الأسباب التى تكمن وراء ذلك التشابه أو هذا الاختلاف أو على الأقل أوافق على مثل هذا التمديد. كما أرى أيضا توسيع آفاقه ليشمل مثلا الموازنة الأدبية بين عملين من أعمالهما، وتحليل كل واحد منهما ومحاولة التعرف إلى سر ما بينهما من نواحى المشاكلة أو المباينة، والاجتهاد فى تذوق

كل منهما لتوسيع مجال الاستمتاع الأدبى والنقدى عند الدارس والقارئ جميعا، ومحاولة تقويم كل منهما فنيا ومضمونيا والوصول إلى معرفة أى منهما أجمل وأقوى وأشد تأثيرا من الآخر، ولماذا، وذلك من أجل اكتساب نظرة أكثر رحابة وأوسع إنسانية وأعمق حكما وأحرى أن تكون أقوى انفتاحا على ما عند الآخرين من آثار الخير والجمال والجلال.

ولقد كان المنهج الإيطالى مثلا فى ميدان الأدب المقارن فى بداية أمره أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول د. عطية عامر، قائما على الموازنات الأدبية والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم انتهى به التطور إلى أن يكون "وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر" (د. عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٣٤- ٣٥). أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوربا الغربية وحدها لبيان الاتفاق والاختلاف فى التقاليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطياف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثر بين هذه الآداب، ومنهم من اعتنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافى والعقائدى المتماثل فى هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناسق الحركة الموسيقية والصوتية فى صورها الشعرية... إلخ (المرجع السابق/ ٣٦- ٣٧). ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التى أخذت أولا

بالاتجاه التاريخى كما هو معروف عند عموم المقارنين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص والمناداة بأن يكون الهدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقاتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة فى ذلك بالنقد الأدبى. أى أن التركيز هنا على الجانب التذوقى (السابق/ ٣٧- ٣٩).

وبغض البصر عَمَّنْ هو على صواب أو على خطإ بين أصحاب هذه المناهج فالمهم الالتفات إلى أنهم فى الغرب يجتهدون ويختلفون ويغيرون مواقفهم وآراءهم ولا يجدون حرجا أو غضاضة فى هذا، وهذا ما نريده لنا: أن نجتهد ولا نظن أن الصواب دائما حليف القوم، وأن كل ما ينبغى لنا أن نفعله، أو على الأقل: أن كل ما يمكننا عمله، هو متابعتهم دائما على ما يقولون، إذ هم لا يقولون (كما رأينا) شيئا واحدا وإلى الأبد. أنكون مَلَكِيِّين إذن أشد من المَلِك نفسه؟ وأعترف هنا أننى كنت من المرددين لما يقوله جمهور المقارنين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك صوابا آخر، لا لشىء إلا لأننى أنا وزملائى فى الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن فى السنة التمهيدية للماجستير فى آداب القاهرة عام ١٩٧٠- ١٩٧١م مع د. شكرى عياد، قد اعتمدنا على كتب فان تيجمْ وجُويَار ومحمد غنيمى هلال، فبدا لنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متسيبة غير منضبطة. إلا أن هذا كان منذ خمسة وثلاثين عاما، وقد جرت مياه كثيرة منذ ذلك الحين فى النهر،

ولم يعد ماء النهر هو ماءه القديم (انظر أيضا، فى الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جدّ على كل منهما من تطور، سعيد علوش/ مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية/ المركز الثقافى العربى/ ١٩٨٧م/ ٥٥ وما بعدها، و٩٣ وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ١٩- ٢٨. أما د. الطاهر أحمد مكى فيفصّل القول فى ذلك تفصيلا فى كتابه الضخم: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م/ ٦٢ فما بعدها لبضع عشرات من الصفحات، وإن لم يهتم بذكر مراجعه. وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ- ١٩١٢م/ ٢٢٢ وما بعدها حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشنج البعض فى تشيعهم للمدرسة التى يتبعها وكأنها عِرْضه وشرفه الذى ينبغى أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد فى مَسّه بهمسة سوء !) .

ولسوف نرى أن فخرى أبو السعود مثلا، فى مقالاته التى كتبها فى الثلاثينات من القرن المنصرم عن الأدب المقارن، إنما ينطلق من رؤية أفسح وأرحب وأجْدَى من الرؤية التى تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، وأنه (كما لاحظ د. عطية عامر، وسوف نأتى إلى هذه النقطة فيما بعد) قد سبق

بصنيعه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية، وإن لم يَعُدّ د. الطاهر مكى تلك المقالات من الأدب المقارن فى شىء أصلاً رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكى على كل حال، إذ قال إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عَرَضًا فى الأدبين العربى والإنجليزى. . . ولعلها جاءت صدًى لبعض أفكار المدرسة الأمريكية (التى) تجيز شيئًا من هذه الموازنات" (الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ١٨١)، جاعلا بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصرى، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر على ما سيأتى بيانه فى فصل لاحق. وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المَعَرّىّ فى "رجعة أبى العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يشر إلى أنه بصددَ كتابة بحث فى الأدب المقارن على عكس ما هو مثبت فى رؤوس مقالات أبو السعود، إذ تخيل أن حكيم المَعَرّة عاد إلى الأرض فى زماننا هذا وأنه كان رفيقه فى جولته بالعالم الحديث وبما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكان كلما رأى شيئًا يظنه رفيقُه الأسوانى جديدا عليه سارع هو فقال إنه قد سلف أن تحدث عنه فى شعره حين قال كذا وكذا. وكأن العقاد يريد أن يقول إن أبا العلاء كان بعيد النظر واسع منادح الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإنّ بين الإنسانية الكثير من الموافقات رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية. كل هذا دون أن يحاول

العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المَعَرّىّ وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوربيين، بل دون أن يفكر مجرد تفكير فى ذلك. وكان طه حسين فى الفصل الخاص بهوميروس من كتابه: "قادة الفكر"، الذى صدر فى منتصف عشرينات القرن الماضى، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاهلية العربية حديث المقارنة رغم أنه لم يُثْبِت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، ورغم أنه لم يقل أيضا إنه إزاء دراسة فى الأدب المقارن، وهذا إن كان واعيا أصلا بوجود مثل ذلك التخصص فى تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والنقدية.

وعلى نفس هذا المنوال قارن الدكتور إبراهيم سلامة فى كتابه: "التيارات الأدبية فى الشرق والغرب- دراسة فى الأدب المقارن" (دار الجامعة للطباعة والنشر/ ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م) بين الأدبين العربى والإغريقى فى كل الفنون تقريبا حتى ما لم يكن بين الأدبين فيه صلة، أو فى أقل تقدير: لم يثبت أنه كانت هناك بينهما تلك الصلة كما فى فن الملحمة والشعر التعليمى الحِكَمىّ (ص ٦٦- ٩٦).

وعلى نفس المنوال أيضا ضمّن الدكتور جمال الدين الرمادى كتابه: "فصول مقارنة بين أدبَى الشرق والغرب" (الدار القومية للطباعة والنشر/ سلسلة "من الشرق والغرب"- العدد ٦٤) عددا من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربى وبعض الآداب الأوربية، فتحدث مثلا عن

فصول السنة الأربعة واحدا واحدا، وكذلك عن الليل والقمر والبحر والحرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح فى أدبنا وفى أدب الإنجليز (وغيره من الآداب الأوربية أحيانا)، وإمارة الشعر بين شوقى ودريدن (من شعراء القرن السابع)، كما قارن بين اللورد بيرون وشاعر الغزل الأموى عمر بن أبى ربيعة سواء فى حياتهما الأسرية والشخصية أو فى منحاهما الغزلى، وبين خليل مطران وألفرد دى موسيه. وهى فصول شائقة وكاشفة ومثيرة للخيال والعقل رغم إيجازها واكتفائها ببعض الخطوط العامة وعدم وجود صلات معروفة بين الأديبين المذكورين فى الموضوعات التى تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحرى هذه النقطة أصلا. ومن شأن هذه الفصول وأشباهها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلا وإحاطة، أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة، لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل. وقد أعدتُ قراءة بعضها وأنا أكتب هذا الفصل لأجدد عهدى بها ولأكتسب الحساسية المطلوبة للكتابة عنها إذ لا بد أن يعيش الناقد فى الجو الذى يريد أن يتناوله بالكتابة، فوجدتها رغم إيجازها ممتعة مفيدة، فضلا عما تخلقه فى نفس الباحث من الرغبة فى متابعة الدرس بغية المزيد من التفصيل والتدقيق والتعمق. ثم إنها فوق هذا كله، وقبل هذا كله، تساعد على خلق الوعى المقارنى بين الجمهور العريض غير المتخصص فى الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتنبه له

والاجتهاد فى توفير العوامل التى تؤدى إلى بلوغه، إذ ليس بالقليل أن نفكر فى الارتفاع بالذوق الأدبى وتوسيع الأفق الثقافى بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الغث من السمين والعمل على تنقية ما نملكه وما نفكر فى استعارته أو استلهامه من الأوضار والشوائب.

وها هو ذا الباحث الكورى سى وُنْ تشانج (Se-Won Chang) يقوم بالمقارنة بين أدبه القومى وأدبنا العربى فيقرّ بأنهما، وإن تشابها فى بعض النقاط، لم تقم بينهما يومًا أية صلات نظرا للبعد الجغرافى واختلاف السياق الثقافى هنا وهناك. وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكى فى هذه المقارنة بين الأدبين نظرا لأنه هو المنهج الذى يصلح لتلك المهمة. يقول فى مقال له على المشباك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأدبين العربي والكوري" إن "مجال الأدب المقارن أصلاً شاسع وواسع لأنه يمكن أن يتناول أدبين أو أكثر. ولعلّ مجال الأدب المقارن يتّسع أكثر في حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثر. لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهج من مناهج الأدب المقارن نراه مناسبًا للدراسة التي سنقوم بها، ولذلك أيضا تم اختيار نماذج محدّدة من الأدب العربيّ والأدب الكوريّ للتطبيق عليهما . . .

إنّ موضوع هذا البحث بالتحديد: البحث المقارن في الأدبين العربيّ والكوريّ، وستجري المقارنة بين الأدبين بمقابلتهما ببعضهما واستخراج نقاط

التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أن هناك شبهًا بين الأدبين في بعض ما يتميزان به من خصائص، مع أن هذا التشابه بين الأدبين قديم ولا يقتصر وجوده على الفترة الحديثة. وعليه يمكننا مبدئيًا القول: إن الأدبين العربيّ والكوريّ متشابهان على الرغم من أنهما صورة للآداب غير الأوروبيّة أولاً، وعلى الرغم من بعد الشقة المكانيّة بينهما التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأدبين في الآخر ثانيًا. وربّما يعود ذلك إلى تجربتهما المتشابهة تحت الاستعمار في العصر الحديث...

ومنهج البحث المقارن الذي تقوم عليه الدراسة (بقصد دراسته فى المقارنة بين الرواية فى الأدبين فى العصر الحديث) هو المنهج الأمريكيّ في المقارنة الأدبيّة لا المنهج الفرنسيّ. إنّ المنهج المقارن الفرنسيّ تجري فيه المقارنة بين الآداب التي يرتبط بعضها ببعضٍ على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخضاعيّة. وبعبارة أخرى: يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى أنه يجب أن يكون هناك مؤثر ومتأثر، وناقل ومنقول عنه، حتى تجري عملية المقارنة بين أدبين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجودًا فهذا يعني أنه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج المقارن الامريكيّ أدبين على الأقل على أساس من التساوي بينهما بعيدًا عن علاقة التأثير والتأثر، فيبيّن نقاط الالتقاء والابتعاد بين المؤلفات. وهذا هو المنهج الذي سنتبعه في الرسالة لعدم وجود علاقات التأثير والتأثر بين الأدبين العربيّ والكوريّ نتيجة عدم وجود

اتصال بينهما في تلك الفترة لأسباب جغرافيّة واجتماعيّة، على الرغم من تشابههما . ذلك أنّ الأدب كان في بداية القرن العشرين مهيّأً لوقوع الأدب المحليّ الصادق فيه بوصفه أدبًا يحاول الهروب من الغرب وإثبات ذاته. وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هي وجهة التّيارات الأدبية المختلفة، لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب في العالم في تلك الفترة. ويمكن أن نقول أيضًا إننا اتبعنا هذا المنهج في الرسالة لأنّ هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي" (segero.hufs.ac.kr/middleeast) .

بيد أنني أجد لزاما عليّ بعد ذلك كله التّوضيح بأني لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضا المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقًا لما ينادى به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، الذى يعرّفه (حسبما ورد فى " Dictionnaire International des Termes Littéraires" فـــى مـــادة " LITTÉRATURE COMPARÉE/ Comparative literature ") علـى الـنحو التّالى: " The study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc, on the other hand"، بل أرى فى هذا تمييعا للأمور، إذ من الواضح أنه لا يوجد فى الواقع تجانس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أدبين مختلفين. إننا فى الأدب

المقارن ندرس وجوه الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلنبق داخل دائرة الأدب ولا نوسّع الخَرْق على الراقع، وإلا لم تعد هناك حدود تميز هذا الميدان عن غيره من الميادين. ونحن بطبيعة الحال لا ننكر على أحد أن يدرس ما يشاء، بل كل ما نقوله هو أننا لا نريد تمييع الحدود حتى يكون للأدب المقارن شخصيته مثلما لكل علم آخر من العلوم المتصلة بالأدب وغير الأدب شخصيته الواضحة المحددة ولا يتحول لمثل مرقعة الدرويش التى تتكون من قصاصات قماش متباينة الألوان والأشكال مَخيط بعضها إلى بعض. وعلى هذا فإن مقارنةً العقاد والمازنى، فى شبابهما فى عشرينات القرن البائد مثلا، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق فى التحليل وسعة فى الأفق، لا تُعَدّ فى رأيى من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. على شلش أن يصنفها (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/ ١٦٠- ١٦١).

لقد كان الدكتور شلش، بإلماحته إلى العقاد والمازنى وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب فى دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب غير موجودة فى العربية"، ومع هذا فقد انتقد د. حسام الخطيب (فى كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"، الذى رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات) ضآلة الاهتمام بين النقاد العرب بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما قد يرجح أنه لم يتنبه إليه

وإلى ما رد به على بلديه الدكتور أبو ديب (انظر د . حسام الخطيب/ الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ ٢٠٠١م/ ٤٦- ٥١) . وقد جاء كلام الدكتور الخطيب فى سياق الدعوة إلى انفتاح المقارنين على الفنون والمعارف الأخرى طبقا لما يدعو به ويليك وريماك فى أمريكا . وإذا كان الشىء بالشىء يُذْكَر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أننى أصدرت منذ أكثر من سنتين كتابا بعنوان "التذوق الأدبى" خصصت فيه فصلا كاملا من بضع عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خيالة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقى وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التى يتذرع بها كل من الطرفين فى التعبير عما يريد أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التى يوفرها . ومع هذا لم يخطر ببالى أن أعُدّ ما فعلته من "الأدب المقارن" فى شىء، بل لست أجد فى نفسى مطاوعة لهذا التصنيف، وأرى من الأوفق وضعه فى خانة "التذوق الأدبى" كما عنونته، أو ربما يمكن إدخاله باب "نظرية الأدب" إن كان لا بد من البحث له عن ميدان آخر . وأرى أن د . حسام الخطيب وغيره من المقارنين على حق فى قلقهم على مستقبل الأدب المقارن من هذه الناحية، إذ ينادى فى مقال له بالمشباك عنوانه "الأدب المقارن في عصر العولمة- تساؤلات باتجاه المستقبل" بوجوب "حل مشكلة التسارع في توسع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتكاز فيه

وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام. وينتج عن ذلك عادة تقزيم أقسام أو برامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الآداب القومية من قوة ومكانة"(www.nizwa.com/volume35/p75_81.html).

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكى بشيء من الأناة عند مصطلح "القومية" الذى يدخل فى تعريف "الأدب المقارن" فى قولنا إن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الآداب القومية المختلفة، محاولا أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، وأطال وأجاد، لكنه فى نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم. لقد تساءل قائلا: "ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومى"؟ ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى وعن تأثُّر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟"، ليجيب بأنه "بعد تأمل جادّ يمكن القول إن الاحتمال الثانى أكثر قربا وأدق منهجية وأسهل تطبيقا لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا وأقل تقلبا: مَدًّا وجَزْرًا من الحدود السياسية". ثم ضرب مثالا من ألمانيا التى كانت كيانا سياسيا واحدا إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قُسّمت إلى دولتين بعدها لكنهما ظلتا مع هذا تتكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن نقارن بين أدبيهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يستعرض أوضاعا أخرى تختلف عن وضع الألمانيين: منها مثلا وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهنود الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا . ومنها وضع الأدباء الأمريكان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزا، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسبانا . ومنها أيضا وضع الأدباء الكنديين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهى ليست اللغة الوحيدة التى يتحدثها أو يكتب بها الكنديون، بل تشركها فى ذلك اللغةُ الفرنسيةُ. ومثلُهم الأدباءُ السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث هى الفرنسية والألمانية والإيطالية . . . وهكذا . وهو يشير هنا إلى أن عددا من الباحثين الأمريكان يرى أن الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى ليسا أدبا واحدا بل أدبين مختلفين لأننا بصدد أمتين متباينتين ثقافيا، ومن ثم أدبيا (الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٣٧ - ٢٤١).

والدكتور الطاهر مكى بهذا، وإن بدأ بجعل اللغة هى الفيصل فى تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلاً د. محمد غنيمى هلال، الذى يؤكد أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه" (الأدب

المقارن/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م/ ١٥)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموما كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلا، الذى يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الآداب القومية هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه، ولذلك يُعَدّ ما كتبه المؤلفون الفُرْس الذين دونوا مؤلفاتهم وآثارهم باللغة العربية داخلا فى دائرة الأدب العربى لا الفارسى" (الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ط ٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م/ ٥. ومثل د. هلال ود. مكى ود. جمال الدين فى ذلك د. أحمد أبو زيد/ التمهيد الذى كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهور أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠م/ ٨)، أقول إن الدكتور الطاهر مكى بهذا قد عاد فتركنا فى حيرة من أمرنا، بل ربما فى عماية منه، حين أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجيب على الأسئلة الشائكة التى طرحها.

إن الأدباء العرب على سبيل المثال الذين يصطنعون فى إبداعهم لغة القرآن لا يمثلون، فيما أتصور، أدنى مشكلة فى تطابق اللغة والقومية، فنحن كلنا ندين بدين واحد، ونصطنع لغة واحدة فى كتابتنا وفى حياتنا اليومية على السواء، بل إن الأقليات التى لها لغة أخرى إلى جانب العربية تتكلم هى أيضا لغة يعرب، فضلا عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو متشابه على الأقل.

وبالمثل فإن العادات والتقاليد هى أيضا واحدة، إن لم يكن من أجل شىء فمن أجل أنها فى معظمها مستمدة من الإسلام. كما أننا نعيش فى منطقة واحدة متلاصقين لا متقاربين فقط، إلى جانب أننا جميعا نتطلع إلى أن تقوم بيننا فى يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتقوّينا وتكفل لنا الاحترام الدولى مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع (ولو خضوعا اسميا) لخليفة واحد. وفوق كل ذلك فإن الإسلام الذى ندين به يدعونا ويلحف فى الدعاء إلى أن نعتصم بالتعاون والتساند والتواصل والأخوّة الدينية، وأن نبتعد عن أى شىء يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر، ونحن بحمد الله ما زلنا نستمسك بديننا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة تختلف فى اتجاهاتها الفكرية أو السياسية عن التيار العام الهادر هناك، مما لا يمكن أن يخلو منه أى بلد لأن النقاء مستحيل، وبخاصة فى هذا العصر الذى زاد فيه تجاور الاتجاهات الثقافية وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون فى الوطن العربى ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون فى أمريكا مثلا ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو فى فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكُرْد الذين يعيشون فى العراق مثلا ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون فى بلاد المغرب العربى ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن

الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة فى كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍ فى التحليل ومرونة فى التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حل مُرضٍ، إذ دائما ما توجد على الحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالاتٌ تشكل علامة استفهام وقلق، ولا يصل الباحث بشأنها إلى شىء حاسم.

فأما فى حالة الكُرد الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فأرى أن يُطلَق على ما يكتبون: "الأدب الكردى"، حيث تتطابق فى حالتهم اللغة والعرق. ومثلهم فى ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيغية، فيسمَّى هذا الأدب بـ"الأدب الأمازيغى". لكن الأمر يختلف فى حالة العرب الذين يعيشون فى فرنسا ويصطنعون لأدبهم الفرنسية ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التى وفدوا منها، ولا ينتمون إلى القومية الفرنسية ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون حتى لو تجنسوا بالفرنسية.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تتناول أوطانهم وأوضاع شعوبهم التى نزحوا منها سواء كان ذلك النزوح نزوحا أبديا أو مؤقتا. إن العبرة هنا بمضمون الأدب وروحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة إنه "أدب عربى مكتوب بالفرنسية". وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسة مقارنة مع الأدب الفرنسى، ولكن من ناحية أخرى هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسى الأصيل أو

اتفاقه معه فى نكهته ومفرداته وتراكيبه وعباراته وصوره. ومثله ما يكتبه الأدباء الهنود أو أدباء جنوب افريقيا فى بلادهم بالإنجليزية، إذ إن أعمالهم فى هذه الحالة إنما ترتبط ببلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية لا ببلاد جون بول. ولكن إذا كان الأديب من هذا النوع يعيش فى فرنسا مثلا أو بريطانيا واندمج اندماجا تاما فى الوسط الجديد وأضحى يعتنق ما يعتنقه أصحاب ذلك الوسط ويردد آراءهم ويتخذ مواقفهم وينطلق من رؤيتهم الحضارية والقومية وينصبغ بصبغتهم الاجتماعية ونسى وطنه وقوميته القديمة ولم يعد يهتم بمشكلات الأمة التى كان ينتسب إليها من قبل... إلخ، فعندئذ فالمنطق يقتضى إلحاقه بالأدب الذى يصطنع لغته إذن.

أما أمريكا، التى يُدْرَس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزى، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأمريكان والإنجليز هو أدب واحد، "لأننا بصدد أمتين متباينتين سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالى: أدبيا، متباعدا تماما، ويَرَوْنَ أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان فى اللغة نفسها" (د. الطاهر مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٤٠). ولا شك أن أمامنا فى هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تتطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أى شىء آخر فبسبب

المسافة الشاسعة التى تفصل بين الشعبين، كما أن بينهما تاريخا من الصراع والحروب، فضلا عن الاختلاف فى مضمون الأدبين وروحيهما واهتمامات كل منهما وطعمه مما عليه المعوّل الأكبر فى مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل. ومثْلُ أمريكا فى ذلك الأمر القارّةُ الأسترالية. باختصار نخرج من هذا بأنه فى حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومى للكاتب واتجاهاته وهمومه وبمضمون العمل الإبداعى وروحه. لكن هل ترانى قلت الكلمة الفَصْل فى هذا السبيل؟ لا أظن، بل هى مجرد وجهة نظر ينبغى أن تُدْرَس وتحلَّل وتُبْدَى فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديرة بالتأمل والبحث، إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" فى القرن التاسع عشر يُعَدّ مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم فى أوربا فى وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التنازع والتكالب على اكتساب المغانم الاستعمارية على أشده بينها، مما عمّق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيتة فى نفوس الشعوب الأوربية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء. ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقا مع روح التعصب والأثرة القومية، فهو يقف فى الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادلة بين الآداب المختلفة، ويرقب

عوامل التأثير والتأثر فيما بينها، فكيف يتسنى لهذا العلم أن يقوم بمهمته هذه في ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتميز القومي؟ . . . كيف يمكن لهذا العلم أن يُعْنَى بدراسة نقاط الالتقاء بين الآداب والسمات المشتركة بينها في وقت كان هَمّ كل أمة من هذه الأمم الأوربية منحصرًا في بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أدبها وآداب غيرها، وفي أن أدبها هو الأكثر كمالا وفضلا؟ لقد كان المزاج الأوربي الذي ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبَّعا بأسباب التنافر والتباعد لا بمظاهر التآزر والتقارب. حقا لقد كانت هناك نقط التقاء توحّد بين الأدباء الأوربيين في ذلك الوقت، إذ كانوا جميعا يَرَوْنَ في شعراء اليونان واللاتين القدماء مَثَلهم الأعلى الذي يتعين عليهم أن يحتذوه، إلا أن روح القومية التي سادت في ذلك الوقت كانت تعصف بكل رغبة في التسليم بتبادل التأثير بين الآداب الأوربية بعضها وبعض.

لكن ظهرت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة نادت بـ"الأدب المقارن" حيث تتجمع الآداب المختلفة كلها في أدب عالمي واحد يبدو وكأنه نهر يرفده كل أدب من الآداب القومية بأسمى ما لديه من نتاج إبداعي وقيم إنسانية وفنية. وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩- ١٨٣٢م)، الذي عد نفسه نموذجا تتجمع فيه صفة العالمية، فلقد كان مطلعا على الآداب الأوربية متمثلا قيمها واتجاهاتها، ومدّ بصره إلى خارج الحدود الأوربية الضيقة المضطربة فوجد في الآداب الشرقية

الإسلامية عاملا رحبا لا نهائيا من الطهر والطمأنينة بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعا صافيا من الإبداع والإلهام المتجدد عبّر عنه بوضوح فى ديوان سماه: "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى" كتب فى مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق" .

ولقد استطاع جوته بثقافته العميقة الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الآداب الأوربية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر فى الأذهان وتصبح من الأمور المسلمة التى لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية فى أوربا . . . وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمى" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طبَعىّ لنشوء فكرة "الأدب المقارن". . ." (د . محمد السعيد جمال الدين/ الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى/ ط ٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ-١٩٩٦م/ ٧- ١١) .

والواقع أنه لا ينبغى أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون، إذ من قال إن "الأدب المقارن" قد نشأ، وهدفه التقريب بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقا كبيرا بين رغبة بعض العلماء والمفكرين فى أن يؤدى الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التى تمارسه وتشتغل (أو على الأقل: تهتم) به لهذه الروح. ذلك أنه كان هناك

دائما، وسيظل هناك دائما، فجوة بين المثال والواقع كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هى طبيعة "الطبيعة البشرية". وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشرى الذى يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك. ومنها أيضا الرغبة الفطرية فى المقارنة بين المتشابهات والمتخالفات فى أى شيئين من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شىء فمن أجل إرضاء النزعة العقلية المقارَنيّة التى لا تهدأ عند بعض الناس إلا إذا اشتغلت، ولا ترتاح إذا بقيت خاملة لا وظيفة لها. ثم هم، بعد هذا كله، لا يمكنهم أن يَنْسَوْا قوميتهم ولا حبهم لبلادهم وشعوبهم ولا إيثارهم لحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وآدابهم، وبخاصة إذا كانوا ينتمون إلى أمم قوية تتطلع إلى جر الأمم الأخرى وراءها كأنها القاطرة وعرباتها، ولا تريد لأحد أن يخالف عن رأيها ولا أن يكون له ذوق يتميز عن ذوقها، بَلْهَ يمتاز عليه. أما الكلام والتشدق به فما أسهله، لكن الكلام وحده لا يجعل الأمنيّات حقيقةً واقعةً مُحْتَرَمةً من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستعص عليها أن تتلاعب بالدين ذاته وأن تحوّله إلى أداة للتكسب والخداع والقتل والتدمير فى كثير من الأحيان، أفنظن أن الأدب المقارن سوف يصمد أمامها ويكون عندها أقدس وأجل وأكثر تبجيلا؟

وفى كلام رينيه ويليك التالى ما يؤكد ما قلته، فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقة التى ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجا ضد الانعزالية لدى الكثير من مؤرخى الآداب الأوربية، فضلا عن تصدر التبحر فى هذا العلم من بعض العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعبين على الأقل، أى ينتمون مثلا لأبوين من بلدين أوربيين مختلفين، فإن "هذه الرغبة الأصيلة فى أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بَيْنها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التى سادت فى تلك الفترة وفى ذلك الموقع. . . (و)هذا الدافع، الوطنى فى أساسه، الذى يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية وإلى الرغبة فى تنمية مدَّخَرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التى أثرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أى أمة أخرى" . . . ثم مضى ويليك فأعطانا أمثلة على هذا التعصب القومى من واقع الدراسات الأدبية المقارنة فى فرنسا وأمريكا (رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة د. محمد عصفور/ ٣٦٦- ٢٦٩).

خلاصة القول إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العوامل والبواعث التى تكمن وراء نشوء عمل ما شىء، والواقع الذى ينتهى إليه هذا العمل أو يُسَاق نحوه سَوْقًا شىء آخر. باختصار: الطبيعة البشرية هى هى الطبيعة البشرية، ولا أحسبها ستتغير فى المستقبل حتى لو دخلت تطورات جذرية على التكوين البيولوجى للإنسان كما يلمح بعض العلماء الآن اعتمادا على ما يظنونه أو يرجونه من إمكانات التناسخ البشرى. وهل تغير الأوربيون فصاروا أكثر تواضعا ورحمة ورحابة أفق حضارى وثقافى، وهم الذين بلوروا "الأدب المقارن" ومارسوه حتى الآن على مدار عشرات السنين ورفعوا لواء العالمية والكوكبية وما أدراك من هذا الكلام الكبير الذى حين نأتى إلى الواقع فإننا لا نرى منه شيئا؟ إنهم لا يريدون أن يَرَوْا إلا ثقافتهم وأذواقهم ونظمهم، وبخاصة أمريكا، التى لا تعرف فى فرض رؤيتها على الآخرين إلا الدمار والقتل والسلاح النووى! فليقل الغربيون أو غيرهم ما شاؤوا، فليس على الكلام من حرج، لكن المهم هو التنفيذ على أرض الواقع والحقيقة. والأدب المقارن ما هو إلا علم من العلوم يمكن أن يُسْتَغَلّ استغلالا حسنا، ويمكن أيضا أن يُسْتَغَلّ استغلالا سيئا، والعبرة بالنية والإرادة عند ممارسيه، مع ملاحظة أننا مهما بذلنا من جهد فى سبيل التخلص من الأنانية القومية فلن ننجح تمام النجاح مثلما لن ننجح إذا ذهبنا نحاول التخلص تماما من أنانيتنا الفردية الشخصية، وحسْبنا أن نخفف من غُلَوائها ونكفكف من شططها فلا يجىء التعصب ظالما

لا يُحْتَمَل. وهذا هو محمد أركون نفسه، على رغم كل تحمسه لما عند الغربيين، يقرر أن "تدريس الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية لا يتعرض لدراسة الأدب العربي والإيراني وغيرهما. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفلسفة التي ازدهرت في السياق الإسلامي بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلادي، فإن أحدا لا يهتم بها في الغرب. والعلوم الاجتماعية المختصة بدراسة الأديان لا تزال مستمرة في تجاهلها للإسلام أو تخصص له مكانة ضئيلة وهامشية" (انظر، فى موقع "المعرفة" على المشباك، عرض إبراهيم غرايبة لكتاب محمد أركون: "الإسلام، أوروبا، الغرب– رهانات المعنى وإرادات الهيمنة")، وهو ما يرينا على نحو أو آخر أن الظن بأن طبيعة الأدب المقارن من شأنها القضاء التلقائى على التعصب القومى أو الدينى هو ظن لا يقوم على أساس.

بالتأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضا، لكنه لن ينجح فى قلع ما غُرِس فى أغوار نفوسنا العميقة منذ أول الخلق. إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "مثاقفة" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون فى أقل القليل غزوهم ثقافيا. ولعل من الخير الاستعانة بالفقرة التالية، وهى من مقال على المشباك للدكتور مسعود عشوش بعنوان "المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات" فى موقعه: "يمنتا: yemenitta"، لتوضيح ما أقصد قوله: "في الأصل المثاقفة هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب

بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها .

والمثاقفة، بعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرغبة في محو الآخر وإلحاقه وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متغطرسة، تقوم على الندية والاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل بهدف الاغتناء المتبادل. لهذا فهي تفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدم والتطور واكتساب العلم والمعرفة. وإذا كانت الشعوب تسعى سعيا تجاه المثاقفة فهي ترفض أشكال الغزو الثقافي كافة. وقد عبر المهاتما غاندي عن ذلك قائلاً: "إنني أفتح نوافذي للشمس والريح، ولكنني أتحدى أية ريح أن تقتلعني من جذوري" . لهذا فالمثاقفة في هذا المعنى تعد رافدًا مهمًا تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكل خلاق وغير مُضر بمقومات الهوية القومية وثوابتها" .

ولعل ما كتبه شاهو سعيد عن دور الأدب المقارن في حوار الحضارات أن يكون أقرب إلى واقع الأمر سواء فيما يتعلق بالطبيعة البشرية أو بقدرات ذلك الفرع من فروع المعرفة. قال في بحث له على المشباك بعنوان "الأدب المقارن ومساهمته في حوار الثقافات" يمكن القارئ أن يجده على الرابط التالي: "www.sardam.info/Sardam%20Al%20Arabi/8/10.htm":

"كلما اتجهت الأنظار نحو عالمية الأدب والثقافة الانسانية أو ما يسمى بـ"حوار الحضارات والتفاعل بين الهويات الثقافية المختلفة"، كلما برزت أهمية الأدب المقارن باعتباره جسرا من جسور ذلك التفاعل. من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن خصوصا في عصرنا الراهن الذي بدأت فيه المعرفة الانسانية تدخل مرحلة من الاندماج العالمي الأعمق بفضل الشبكات الكونية للاتصالات والإعلام والعلاقات الاقتصادية والتفاعلات الحضارية والاجتماعية بين الشعوب والثقافات، والتي تندرج في بعض الجوانب ضمن ظاهرة العولمة وآثارها على المستويات المختلفة.

ولكنْ قبل التطرق إلى هذه القضية نحاول أن نقف بشكل سريع عند جوهر الرسالة الإنسانية التي وُلد الأدب المقارن في الأصل من أجل ادائها، والذي أدى إلى بروز تساؤلات حول الوجه العالمي للإبداعات الأدبية المنصبة في خدمة الإنسانية جمعاء، وتوثيق أواصر الحوار المشترك بين شعوبها وثقافاتها". الأمر إذن لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعنى أن الأدب المقارن قد ينجح في الوصول إلى الغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقا.

ومن هنا نجد الكاتب فى نهاية مقاله يعود لطرح القضية من خلال السؤال التالي: "ما هدف الدراسة في الأدب المقارن؟"، ثم يتابع قائلا: "للإجابة عن هذا السؤال نقترح جملة من المهام التي يمكن أن يضطلع بها الأدب

المقارن في العصر الراهن، وذلك في مجالات عدة يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو الآتي:

١- الحوار: يمكن للأدب المقارن أن يمثل جسرا للحوار بين الثقافات المختلفة من خلال إيجاد مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الإبداعية لتلك الثقافات وتشخيص نقاط الاختلاف والائتلاف بين الأنظمة الثقافية والأدبية المختلفة.

٢- التركيز على البعد الإنساني للأدب: وذلك من خلال إبراز التقارب بين الغايات القصوى التي ترمى إليها الآداب القومية المختلفة، والتي قد تتباين من حيث وسائل التعبير واللغة، لكنها تتآلف من حيث الغاية.

٣- الترجمة: إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطا وثيقا بين مستقبل الأدب المقارن وازدهار الترجمة في العديد من بقاع العالم، فدراسات الترجمة تنبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسي، وهو أن الترجمة ليست نشاطا هامشيًا، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة. لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعا صغيرا من فروعه، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات كثيرة لأن ما قام به بعض العلماء يوضح... أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة. كما أن الترجمة تُعدّ عملية بحث دائم عن الجوانب اللغوية والدلالية بين لغتين أو أكثر لتحديد الارتباطات اللغوية بين النتاجات

المختلفة، وبالتالي يمكن للترجمة أن تجد الأواصر المشتركة بين اللغات المختلفة التي قد تبدو متباينة من حيث النطق وقواعد اللغة، لكنها تشترك في تجسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تنبع من أحاسيس ومشاعر إنسانية مشتركة.

٤- التكافؤ الثقافي: ويتحقق من خلال ردم الهوة بين الثقافات المتباينة ورفع الغبن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات، لأن التاريخ لم يشهد تساويًا وتكافؤًا كاملاً في مستوى تطور الحضارات، بل جعل ثقافات بعض الشعوب ثقافات مهيمنة ومسيطرة، فيما جعل بعض الثقافات ثقافات مقلدة او مهمّشة. عليه فإن مهمة الأدب المقارن هي خلق حالة من التوازن والتكافؤ بين الآداب والثقافات المختلفة" .

وليس بيننا وبين الكاتب بشأن هذا الكلام اختلاف يُذكر ما دام الأمر، كما يرى القارئ، لا يخرج عن دائرة الممكن والمحتمل، وهو ما قلناه مبكرا. وهذه النقطة من الأهمية بمكان كيلا نعلق على الأدب المقارن كثيرا من الآمال الجامحة التى ينتهى الإخفاق فى تحقيقها إلى الإحباط واليأس، ناهيك عن الجهود الكثيرة التى تكون قد ضاعت على الفاضى، ومن ثم فالحصافة تقتضى أن نكون واقعيين فلا نحلق فى سماوات الخيال والأوهام. ولقد ظل الغرب يدرسنا ويدرس حضارتنا مئات السنين وأصبح يعرف عنا كل شىء، وبطريقة منهجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه

لخصوصيتنا كبيرا؟ بالعكس، فقد ظل أيضا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحقير ثقافتنا، ويدّعي علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضينا وحاضرنا كله. ولو كانت معرفة الآخر مُعينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرا. أمّا ونحن نحترق منذ قرون بناره وكيده اللئيم وعدوانه الوحشى الذى لا يعرف هوادة ولا خجلا، فلنعرف جيدا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يُصلح الأحوال ضربة لازب، بل يعتمد الأمر على النية والإرادة كما سبق أن وضحت. ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية، إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغى والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوى ضمائر حية وإنسانية راقية، بَيْدَ أننا حين نتكلم هنا عن الغرب فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، وبخاصة بين الساسة والمثقفين الذين يعاونون أولئك الساسة ويجعلون علمهم فى خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التى تأتى بهم إلى سُدّة الحكم وتصوّت لهم وتضع يدها فى أيديهم لبلوغ تلك الغايات الأثيمة.

ولكى يكون القارئ على بينة مما نقول فإننا ننقل له هنا الفقرة التالية من مقال د. سامية عبد العزيز أستاذة الحضارة الفرنسية بآداب المنوفية سابقا، وهو موجود على المشباك، وعنوانه "الدينى و السياسى فى التعامل الغربى مع

القرآن- رؤية شاملة". وهذه هى الفقرة المذكورة: "يقول الكاتب جان بودريار (J. Baudrillard) فى كتابه المعنون: "قوى الجحيم" الصادر فى أواخر أكتوبر ٢٠٠٢م: "إن ما يدور حاليا هو أكثر من عنف، إنه احتدام العنف ، إنه عنف يتزايد كالعدوى فى سلسلة من ردود الأفعال التى تهزم كل الحصانات وكل إمكانات المقاومة... لأن الإسلام هو النقيض الحيوى للقيم الغربية، ولذلك فهو يمثل العدو رقم واحد... وفيما يتعلق بالتعصب الدينى المسيحى فإن كل الأشكال المخالفة له تُعَدّ هرطقة، وبذلك فيتعين عليها إما أن تدخل النظام العالمى الجديد طواعية أو قهرا أو عليها أن تختفى. إن مهمة الغرب الآن هى أن يتم إخضاع الثقافات المختلفة بشتى الوسائل إلى القانون الوحشى المسمى: التساوى... فالهدف هو التقليل من المناطق المنشقة واستبعاد كل المساحات المعترضة، سواء أكانت مساحات جغرافية أم مساحات فى المجال العقائدى". ويؤكد سيرج لاتوش (Serge Latouche) فى كتابه حول "تغريب العالم" قائلا: "إن سيطرة الغرب لم تتمثل فقط فى فرض الاستعمار، وإنما فى التبشير والسيطرة على السوق والاستيلاء على المواد الخام والبحث عن أراض جديدة والحصول على أياد عاملة رخيصة، واقتلاع الهوية التراثية الدينية، والقيام بالغرس الثقافى الخاص بالغزاة، مستعينين بشتى وسائل الإعلام وغيره... إن عملية تغريب العالم هى أولا وأخيرا عبارة عن حرب صليبية، والحروب الصليبية هى أكثر العمليات جنونا فى كل ما قام به البشر. إن عملية

تغريب العالم كانت ولا تزال عملية تنصير، ومعظم عمليات التنمية فى العالم الثالث تتم مباشرة أو بصورة غير مباشرة تحت علامة الصليب" . . . " .

أدوات الباحث المقارن

فى كتابه: "شبح قابين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب" (دار الأندلس/ بيروت/ ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م) يقارن د. على البطل بين قصيدة "The Shadow of Cain" للشاعرة الإنجليزية المذكورة وبعض أشعار بدر شاكر السياب، منطلقا من أن الشاعر العراقى قد قرأ أعمال سيتويل، وبالذات هذه القصيدة، وتأثر بها فى إبداعه الشعرى. وقد خصص لهذه المسألة الأخيرة فصلا كاملا بعنوان "اتصال السياب بشعر سيتول" (ص ٧١- ٧٥)، تتبع فيه ما قاله الشاعر العراقى عن سيتويل وغيرها من الشعراء الإنجليز وقراءته لأشعارها وإعجابه بقصيدتها: "ظل قابيل: The Shadow of Cain"، التى نظمتها عام ١٩٤٨م، وانتهى إلى أن تأثر السياب بسيتويل بدأ منذ عام ١٩٥١م فى قصيدته: "فجر السلام"، التى يحمل أحد أناشيدها اسم "ظل قابيل"، وأنه قد ترجم لها بعض شعرها عام ١٩٥٥م، إلى جانب إقراره فى ١٩٥٦م أنه كان ينظم شعره فى الفترة السابقة متأثرا بها وبأبى تمام من حيث "إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين فى كتابة الشعر".

وهذ القصيدة هى إحدى ثلاث قصائد نظمتها الشاعرة الإنجليزية لتصوير أهوال الانشطار الذرى كما خَبَرَتْه وخَبَره العالم فى هيروشيما حين

ألقت الولايات المتحدة بقنبلتها التى أبادت سكان تلك المدينة فى نهاية الحرب العالمية الثانية. وفى تلك القصيدة تدين الشاعرة العنف البشرى وترى أنه هو سبب الاضطراب العالمى الذى تعيشه الإنسانية فى عصرنا هذا، كما تعزو الانهيار الذى أصاب العالم فى تلك الكارثة إلى جشع "ديفز: Dives" للذهب وسائر الشهوات المادية، ديفز الذى يمثله الآن تجار السلاح المنتهكون عرض السلام (انظر فى المشباك كتاب "English Literature" للكاتب جريفث بنجامين (Griffith W. Benjamin)، وهو معروض بالاتفاق مع Barron's Educational Series، وكذلك مقال فردريك جليشر (Frederick Glaysher): "Poetry in the Nuclear Age" فى "www.fglaysher.com/NuclearA.htm").
وديفز هذا هو الرجل الغنى الذى ورد ذكره فيما ضربه السيد المسيح (حسب رواية لوقا) من مثل للفقير المعذب الذى ابتلاه الله بقروح فى كل أنحاء جسده كانت الكلاب تلحسها، ولم يكن يجد مع ذلك ما يسد رَمَقَه، فكان يتطلع إلى الفتات المتساقط من مائدة ذلك الغنى، الذى كان يشمئز منه ويحتقره ويطرده بعيدا عنه دون أن يمكنه من شىء من ذلك الفتات. فلما مات الاثنان وجد الفقير المقروح ملاذا فى نعيم الجنة فى حضن إبراهيم عليه السلام، فى حين لم يلق الغنى المتغطرس القاسى القلب إلا أهوال الجحيم والعطش المهلك دون أمل

ولو فى بلة ريق من إصبع ذلك الفقير الذى كثيرا ما ذأمه بعيدا عنه دون أن يحن عليه بفتاتة مما يتساقط من مائدته.

والقصيدة الإنجليزية طويلة معقدة ولا تُسلِم نفسها للقارئ بسهولة ولا بصعوبة، بل تترك مكانا واسعا للتخمينات التى تعصر المخ عصرا ثم لا يصل القارئ رغم ذلك إلى شىء واضح أو مُطَمْئِن، وبخاصة أنها تعتمد على كثير من المعارف الجيولوجية والبيولوجية والفلكية والتاريخية والأسطورية والكتابية (نسبة إلى الكتاب المقدس)، كما أنها تقوم فى أجزاء كثيرة منها على اللمحات السريعة المتباعدة بل المنفصلة التى يصعب جدا جدا أن يلتقطها القارئ أو أن يربط بعضها ببعض بحيث تكوّن جميعا وحدة واحدة، وكأنها كُتِبَتْ كلها، أو على الأقل: كتبت أجزاء غير قليلة منها، فى غير حالات الصحو الذهنى.

وبالمناسبة كانت الشاعرة، حسبما قرأت عنها، من المسرفات فى الشرب. وبالمناسبة أيضا فكثير من شعرائنا اليوم يَنْحُون هذا المنحى الغريب يُغَطّون به خواءهم الفكرى والفنى متصورين أن هذا من شأنه أن يلقى الرعب منهم فى قلوب القراء. والبلية أن لدينا أيضا فريقا من هؤلاء المسمَّيْن: "نقادا" يرافئونهم على هذا السخف ويُطْلُون لهم فيه (أو بالتعبير العامى: "يُنَخْنِون آذانهم") موهمين القراء المساكين أن مثل هذا الكلام غير القابل للفهم ولا للتذوق هو الفن كل الفن! ومع ذلك كله فإن الدكتور البطل يأخذ فى شرح القصيدة وكأنها قصيدة عادية سلسة يمكن شرحها والعثور على إجابة لكل قضية

تثيرها بمنتهى السهولة، فهو حاضر دوما لا يقف حائرا، بَلْهَ أن يكون عاجزا عن فهم شيء فيها . وأغلب الظن أنه قد اعتمد على غيره فى هذا الشرح الذى لا تسعف القصيدة به بسهولة أبدا، ولقد أقر بأن زوجته الأستاذة المتخصصة فى الأدب الفرنسى قد عاونته، إلا أننى ما زلت أرى أن المعاونة لم تقتصر على السيدة قرينته، وإن لم يذكر شيئا عن ذلك سوى ما كتبه الدكتور إحسان عباس فى كتابه عن السياب مما رأى هو أنه غير كاف وأن دراسته هذه هى الكفيلة بسد هذه الثغرة (ص ٧، ٩) .

لنأخذ مثلا ما كتبه بخصوص لعازر (ص ٤٨- ٤٩)، وكذلك سنبلة القمح التى لم تولد وفسرها هو بأنها تعنى عودة السيد المسيح الذى ينتظر العالم مجيئه ثانية (ص ٥٤)، ففى ما كتبه هنا وهناك أشياء لا يستطيع أن يكون قد عرفها من تلقاء نفسه لأنها ليست جزءا من ثقافتنا ولا هى مما ينتمى إلى تراث البشرية العالمى الذى يعرفه كل مثقف أيا كانت ثقافته، لكنه مع ذلك لم يذكر أى مرجع استمد منه هذا الذى كتب، على العكس من إشارته فى مواضع أخرى إلى المراجع التى ارتكن إليها . إلا أنه بكل تأكيد أيضا كان فى بعض المواضع الأخرى يتكلم بما فى نفسه بكل ثقة مالئا الفجوات التى تفصل بين لمحات القصيدة المنفصلة مما أشرت إليه من قبل، فيقع فى الخطإ غير دار أنه قد أخطأ، على الرغم من أنه ، فيما هو واضح لى، لم يكن على معرفة كافية بالإنجليزية ولا بشعر الشاعرة، ومع ذلك لم يُعَنِّ نفسه هنا ، حسبما

أتصور، بالتحقق من صواب ما يقول. وعلى العكس من ذلك فإنه، فى كل معلومة تاريخية أو جيولوجية أو بيولوجية أو أسطورية، يذكر المرجع أو المراجع التى استند إليها فى ذكر ما يراه هو الشرح السليم لما فى القصيدة من معلومات أو إشارات من ذلك النوع. وقد أورد أسماء هذه المراجع فى آخر الكتاب، وكلها تقريبا دوائر معارف ومعاجم وكتب تاريخ وتراجم أدبية.

ويلفت النظر فى المقارنة التى أجراها د. البطل بين القصيدة الإنجليزية وشعر السياب تكرُّر الحكم على هذه الصورة أو تلك الفكرة أو العبارة من شعر السياب بأنها متخلفة كثيرا عن نظيرتها فى لغة سيتويل أو صورها، وهو ما ينبغى أن يكون معناه إتقانه الشديد للغة الإنجليزية من ناحية ولشعر الشاعرة من ناحية أخرى، فهل يا ترى كانت معرفته بهذين الموضوعين ترتقى إلى ذلك المستوى؟ فأما بالنسبة لشعر الشاعرة فإنه لم يتطرق إلى أى شىء فيه سوى القصيدة المذكورة، ولو كان رجع إلى شعرٍ لها غير تلك القصيدة لظهر أثر هذا فى الدراسة التى بين أيدينا أو لقال ذلك على الأقل. أمّا، والدراسة تخلو تماما من أى لفظ عن شىء من ذلك الشعر فيما عدا القصيدة التى اتخذها موضوعا لدراسته، فمعنى ذلك بكل اطمئنان أنه لم يقرأ شيئا من ذلك الشعر سواها.

فكيف إذن تُسَوّل لواحد منا نفسُه الحكمَ على ما لم يَخْبُرْه، وبخاصة أنه ليس حُكْما عابرا ولا حكما يتعلق بمسألة عارضة، بل هو حكم يتصل بصميم النقد الأدبى والملاحظات الأسلوبية والبلاغية والفنية الدقيقة ومسيرة

التطور الإبداعى لدى سيتويل وتقويم نتاجها فى جملته؟ إنه، حسبما نستخلص من مراجعه، لم ينظر إلا فى مقال "دائرة المعارف البريطانية" عن إديث سيتويل، ومثل هذا المقال لا يمكن أن يُمدّ الباحث بما يمكنه من إصدار تلك الأحكام. أما إن كانت تلك الموسوعة قد أمدته بما يحتاجه فى هذا الصدد، أفلم تكن الأمانة العلمية تقتضيه أن يذكر هذا؟

ونبدأ بالترجمة، ففيها (كما أتصور) مفتاح الكلام فى بقية الملاحظات: وأبدأ منها بترجمته كلمة "shadow" فى عنوان القصيدة بـ"شبح"، مع أن معناها واضح تماما، ولا يوجد فى استعمالها لدى سيتويل ما يجعلنا نتنكب معناها الذى يعرفه كل الناس، وهو "الظل". بل إن المترجم ذاته قد ترجمها مرتين فى القصيدة بـ"الظل" (ص ٣٤، ٩٧). ويؤكد أنها لا تعنى هنا إلا ذلك أن الشاعرة قد كررتها فى بيت واحد مستعملا فى المرة الثانية كلمة "shade"، التى لا يمكن أن تعنى "شبحا" ولو على سبيل المجاز. كما أن السياب قد استعمل كلمة "الظل" فى تأثره بهذه القصيدة كما هو واضح، ولم يقل: "شبح" قطّ. بل إنه فى عنوان إحدى قصائده (حسبما يخبرنا الدكتور البطل نفسه) قد استخدم لفظ "ظل" فقال: "ظل قابيل" (ص ٧٣)، فلماذا إذن ترك مترجمنا الصواب هنا إلى الخطإ؟ وبالمثل نرى المترجم قد ترك اسم "قايين" فى عنوان القصيدة وفى دَرْجها كما هو، وأرى أنه كان يكون أفضل لو قال بدلا من ذلك: "قابيل" حسبما هو معروف عندنا نحن المسلمين. لقد ذكر الدكتور

البطل أنها تُكْتَب أيضا فى التراث الإسلامى: "قاين" أو "قائن" كما فى "مروج الذهب" للمسعودى وفى بيت لعلى بن الجهم فى منظومته عن الخليقة (ص ٤٣) . لكن فاته أن الشائع (لا "أحيانا" كما قال) هو "قابيل" (فى مقابل "هابيل" وزنًا وقافيةً) . ولقد راجعتُ "الموسوعة الشعرية" الضوئية فلم أجد من الشعراء أحدا استخدم "قايين" إلا أربعة هم أبو الفضل الوليد وإلياس أبو شبكة وإلياس الصائغ وحماد الباصونى، أى أن مسلما واحدا فقط من بين الشعراء الذين تضمنتهم الموسوعة المذكورة استخدم كلمة "قايين"، وهو حماد الباصونى (المصرى، وكان مدرسا للغة العربية أثنى عليه وعلى أدائه فى التدريس الشاعر على الجارم، الذى كان يعمل آنذاك مفتشا عليه)، ولهذا دلالته، فضلا عن "قاين"، التى استخدمها الشاعر العباسى على بن الجهم ٣ مرات لا مرة واحدة كما قد يُفْهَم من كلام الدكتور البطل. بل إن السياب نفسه قد استعمل دائما: "قابيل" لا "قايين" . ليس ذلك فقط، بل للسياب (كما يقول الدكتور البطل ذاته) قصيدةٌ من الواضح أنه قد نحا فيها نحو سيتويل، إذ جعل عنوانها "ظل قابيل"، لكنه قال: "قابيل" وليس "قايين" . أما فى الكتابات النثرية العربية فى الموسوعة المشار إليها فقد لقيتُ "قاين" ثلاث مرات لا غير: بواقع مرةٍ عند كلٍ من ابن هشام فى "السيرة النبوية"، والإبشيهى فى "المستطرَف"، والشدياق فى "الساق على الساق" . لكنى لم أجد لـ"قائن" أى استخدام فيها: لا فى الشعر ولا فى النثر، بخلاف "قابيل"، التى وجدتها

استُعملتْ تسْعَ عَشْرَةَ مرةً شعرًا فى القديم والحديث، وستًّا وخمسين مرة (فيهما أيضا) نثرا، وهو ما يؤكد ما قلته من أن الذوق العربى يُؤْثِر "قابيل"، وإن كنت لا أخطِّئ المترجم لتنكبه ما يفضله ذلك الذوق، فهو اجتهاد منه أرى أنا أن غيره أفضل، وهذا كل ما هنالك.

وقبل أن أمضى فى رصد بقية الملاحظات المتعلقة بالترجمة لا بد أن أبين أن تراكيب الكلام فى الشعر لا تجرى دائما على طريقتها فى النثر، وذلك بسبب قيود الوزن والقافية والتكثيف الزائد كما هو معروف، علاوة على أن اللغة الإنجليزية تَعْرَى عن الإعراب، الذى كان من شأنه لو وُجِد أن يساعد المترجم على تتبع خيط الكلام على نحو أسهل. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك التعقيدَ الذى يسربل القصيدة كلها، وتعمّدَ الإغراب بدافع الحذلقة، والقفزَ من فكرة أو خاطرة إلى أخرى دون رابط واضح مما أشرنا إلى بعضه قبلا، أدركنا مدى الصعوبة التى عاناها المترجم وهو ينقل هذا النص إلى العربية. وأنا ما كنتُ لألومه كثيرا لو أنه صارحنا بأن القصيدة صعبة وأن ترجمتها أصعب، وأطلَعَنا على ما صنعه فى ترجمة هذه العبارة أو ذلك التركيب مثلا، ولماذا تنكب الترجمة المباشرة هنا أو هناك. . . حتى نكون على بينة مما فعل. لكنه للأسف قد مضى على وجهه وكأن "الأشياء معدن"، على حين أنها ليست كذلك على الإطلاق، ثم لم يكتف بهذا بل زاد ففسر القصيدة دون تلجلج أو

تردد، وكأنه فعلا قد وقع على قصد الشاعرة، التى أشكّ فى أنها هى نفسها كانت تعى تفصيلاته جيدا . وهذا ما دفعنى إلى أن أرفع يدى كـ"نقطة نظام" .

ولا أحب أن أقف طويلا أمام كل شىء فى الترجمة، بل أكتفى بالإشارة إلى بعضها فحسب كترجمته لكلمة "banners" بـ"بيارق" (وذلك فى قوله: "تحت بيارق هائلة وألوية عظيمة للقُرّ العتّيق"/ ص ٢٢)، وكنت أُوثر لو قال بدلا من هذا: "تحت ألوية البرد القديم وأعلامه"، ابتعادا عن إيحاءات كلمة "بيارق" المرتبطة بالموالد والاحتفالات الشعبية عندنا فى مصر، وكذلك ترجمته لـ"oscillations" بـ"تغييرات" (فى قوله: "هنالك كانت تغيرات هائلة فى الطقس"/ ص ٢٢)، على حين أن الترجمة الدقيقة هى "تذبذبات"، وترجمته لـ" born from the needs of our opposing famines" بـ"نتيجة الاحتياجات المتضادة لمجاعاتنا" (ص ٢٤)، والصواب هو "نتيجة احتياجات مجاعاتنا المتعارضة"، فالتعارض فى المجاعات لا فى الحاجات كما هو واضح من النص الإنجليزى، وترجمته لـ" tremendous spring" بـ"ربيع مروع" (ص ٢٤) لا "ربيع رائع" كما ينبغى أن يكون الكلام، أو ترجمته "Light" بـ"البرق"، مسويا بينها وبين كلمة "Lightening" قبلها بقليل، والصواب: "الضوء"، وترجمته "in memory Man" بـ"ذاكرة الإنسان" (ص ٢٨) بدلا من "الإنسان الذِّكْرَى" إن صح القول، أو ترجمته "cataclysm" بـ"طوفان" (ص ٢٨)، وحقها أن تترجم بـ"كارثة/

جائحة"، وترجمته عبارة " Rush down the length of the world--away--away" بـ"مندفعة إلى أسفل حافة العالم- بعيدا- بعيدا" (ص ٢٨)، مع أنه "لا حافة هناك ولا أسفل"، بل كل ما يقصده التعبير الإنجليزى هو أنها كانت تندفع بطول العالم. . .، وكترجمته " the gulf that was torn across the world" بـ"الخليج المحيط بالعالم" (ص ٣٠)، وصحتها: "الخليج المصدوع بطول الأرض"، فهو لا يحيط بالعالم بل يشقه شقا، وشتان هذا وذاك، وترجمته أيضا فى ذات الفقرة لعبارة " It stretched its jaws" بـ"فغرت لهاتها" (ص ٣٠، وهل اللهاة تُفغر؟ فكيف يا ترى؟ ألا إنه لأمر غريب!)، وصوابها: "مطّت فكّيها"، ثم ترجمته "Life's lepers " بـ"حياة المجذومين" (ص ٣٠)، بينما المراد هو "مجذومو الحياة" كما لا يخفى، وترجمته "The condemned of man" بـ"دينونة الإنسان" (ص ٣٢) عوضا عن "مَدينى الإنسان" مثلا.

وكذلك ترجمته للمقطع كله الذى وردت فيه هذه الكلمة، وهو:

> They brought to the Tomb
> The condemned of man, who wear a stigmata from the womb
> The depression of the kull as in the lesser
> Beasts of prey, the marks of Ape and Dog,
> The canine and lemurine muscle... the pitiable, the terrible,
> The loveless, whose deformities arose
> Before their birth, or from a betrayal by the gold wheat ear.

"Lazarus, for all love we knew the great Sun' kiss..."

على النحو التالى:

"لقد أحضروا إلى المقبرة

دينونة الإنسان، التى يتقلدها كالندبة منذ الرحم

الجمجمة المدموغة، مثل صغار

الوحشيات، بالعلامات الفارقة للقرد والكلب،

العضلة الكلبية والليمورية. . . المفجعة، البشعة،

البغيضة، التى بدأت تشوهاتها من قبل الولادة، أو منذ الكشف عن حقيقتها بسنبلة الذهب:

"لعازر، بكل الحب عرفنا قُبلة الشمس العظيمة. . . إلخ".

على حين أن الترجمة كان ينبغى أن تجىء على مثل النحو التالى، وأرجو أن أكون قد استطعت تتبع خيط الكلام، بغض النظر عما إذا كنت قد فهمت معناه أولا: "لقد أحضروا إلى القبر مَدِينى الإنسان وقد انطمست جماجمهم كالوحوش المفترسة الصغرى، وكأنها وَسْم نزلوا به من الرحم، تلك العلامات التى تميز القردة والكلاب، العضلة الكلبية والليمورية. . . (لقد أحضروا مَدِينى الإنسان) الفظاع الذين تدعو حالهم إلى الرثاء، والذين لا يعرفون الحب، والذين نشأت تشوهاتهم من قبل ولادتهم، أو من جراء خيانة السنبلة الذهبية. . .".

وبذلك يبدو إلى أى مدى ابتعد المترجم عن النص الأصلى، كما يبدو للقارئ مدى الغموض والتفكك الذى يسربل القصيدة.

وبالمثل نرى المترجم قد فقد خيط الكلام فى النص التالى (وهو مقطع كامل من القصيدة وسطر من المقطع الذى يليه):

But Gold shall be the Blood
Of the world... Brute gold condensed to the primal essence
Has the texture, smell, colour of Blood. We must take
A quintessence of the disease for remedy...

فجاءت ترجمته هكذا:

"وسيصبح الذهب دَمَ

العالم... الذهب الأعجم تكثّف، فصار الماهية الأولى

فله المادة نفسها، والرائحة، والدفء، واللون الذى للدم، وينبغى أن نقبله

إن جوهر المرض المنشود علاجه، يتطلب..." (ص ٣٤).

والصواب هو أن نقول مثلا: "لكن الذهب سوف يصبح دم العالم... وهذا الذهب المتوحش المكثف حتى المادة الأولى له قوام الدم ورائحته ولونه. ولا بد أن نأخذ خلاصة المرض كعلاج له". وواضح أنه أعاد تركيب جملتى المقطع الأول بما حرّف المعنى، كما أنه فصل المقطع الثانى عن المقطع الأول مع أن الكلام لا يزال متصلا كما هو واضح من ترجمتى. كذلك نجد أن "وجه

الإنسـان" عـنده (فـى المقطع الـذى بعـد ذلـك) "يجسّـد ظـل الإنسـان مـرة ثانية. . ." (ص ٤٣)، بينما الصواب هو أن ذلك الدواء سيشكّل ثانية ظل الإنسان. فانظر الفرق بين ما قاله هو وما قالته الشاعرة!

ونصل للخطإ الأبلق الذى لا أدرى كيف وقع فيه، ولا كيف فهم من ثَمّ العبارات التى ورد فيها على نحو ما فهمها عليه: لقد ترجم عدة مرات كلمة "Vides" بـ"السقوط"، فقال: "حينئذ جىءَ بالسقوط، وتمدد مثل شمس برصاء تغطيها أحزان العالم" (ص ٣٢)، "بالقرب منه كان صوت ذهبـــى. . . يدمـــغ الســـقوط" (ص ٣٤)، "صـــرخنا فـــى وجـــه السقوط" (ص ٣٤)، وهى ترجمة غريبة لا معنى لها، فوق أنه قد ترتب عليها انطماس المعنى الذى أرادته الكاتبة فوق انطماسه الأصلى، وكأنه كان ينقصنا هـذا الغموض الإضافى! والصواب هو أن "Vides" كلمة لاتينية تعنى "(الرجل) الغنىّ"، وقد تُسْتَعْمَل اسم علم على الغنىّ فى المَثَل الذى ضربه السيد المسيح (حسبما ورد فى إنجيل لوقا) على إمكان ذهاب الفقير المريض المحتَقَر بعد موته إلى الفردوس وتمتّعه هناك بكل ما يشاء من ألوان النعيم، فى الوقت الذى يَصْلَى فيه الغنىّ المتّخم أهوال الجحيم بسبب قساوة قلبه وكبره واحتقاره لأمثال ذلك المريض البائس وعدم مده يد المساعدة نحوه. ويبدو أن هـذا الاسـم كـان موجـودا فـى بعـض نُسَـخ الأناجـيل قـبلا، ثـم حُـذف (انظر مادة "LAZARUS" فى كل من " The International

The New Bible "، و"Standard Bible Encyclopedia Dictionary" . وانظر كذلك تفسير الفقرة ١٩ من الإصحاح السادس عشر من إنجيل لوقا فى كل من " Matthew Henry Complete Commentary on the Whole Bible" و" Coffman Commentaries on the Old and New Testament"). وكما يرى القارئ لا علاقة لهذه اللفظة بالسقوط من قريب أو من بعيد. وغريب أن يفهمها المترجم هذا الفهم، وهى موصوفة بالاسم الموصول "who" الدال على العاقل لا على المعانى والأشياء وسائر ما لا يَعْقل! علاوة على أن الكلام على أساس من ترجمته لا يستقيم ولا يتسق أبدا.

وقد كان من جراء هذا الخطإ أن انطلق الدكتور البطل فأفاض فى الكلام عن عقيدة الخطيئة والسقوط فى الفكر النصرانى مخصصا لذلك صفحتين كاملتين تحت عنوان "السقوط أو الخطيئة" (ص ٥٠- ٥١)، شرح فيهما الأسطورة التى قامت عليها عقيدة الخطيئة فى التراث النصرانى ومنشأها فى الفكر السومرى والإغريقى وغيره. ويرى القارئ الآن كيف نشأ الخطأ الذى قاد إلى كل ذلك دون أن يكون هناك ما يستدعى شيئا منه، علاوة على أن مثل هذا الفهم قد ضاعف غموض القصيدة، ومن ثم زاد القارئ إرهاقا فوق ما أصابه من إرهاقها الأصلى. وكعادة الدكتور البطل نراه لا يتوقف ولو للحظة متشككا أو على الأقل متسائلا عما إذا كان قد أصاب

الرمية، بل يمضى مطمئنا تمام الاطمئنان لا يعرف التردد ولا التثبت ولا يلتفت إلى أن النص، حسب ترجمته، لا يمشى أبدا . ومن هنا فإننا نتساءل: أويمكن من يؤدى الترجمة على هذا النحو أن يقوّم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضا بينها وبين أشعار السياب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوّم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقى ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كله لا فى تلك القصيدة فقط !) أفضل كثيرا من صوره هو وفنه؟ والمسألة ببساطة هى أن "ديفز" لا يعنى السقوط، بل هو اسم يرمز إلى الجشع المادى عند السياسيين ورجال الأعمال الذين كل همهم تكديس المال بل عبادته وعدم المبالاة بالمشاعر والقيم النبيلة فى الحياة!

كذلك فات الدكتور البطل أن عندنا فى القصيدة، كما فى إنجيل لوقا، لَعَازَرَيْن وليس لَعَازَرًا واحدا: لعازر الفقير المغطى جسده بالقروح وكانت الكلاب تلحسه، وقد ورد ذكره فى المثل الذى سبقت الإشارة إليه مرارا . أما لعازر الآخر فهو لعازر أخو مارتا ومريم الذى كان يحبه المسيح عيسى بن مريم، وهو الذى أقامه النبى الكريم من القبر وأعاده إلى الحياة بعد أن كان قد مضى على موته أربعة أيام حسب الرواية الإنجيلية. ومن هنا وجدنا الشاعرة تتحدث عن القروح فى سياق الحديث عنه أكثر من مرة: "وفى هذا الصدع يرقد جسد أخينا لعازر وقد أُنهض من قبر العالم. لقد كان ينام فى ذلك الموت الكبير مثل الذهب فى قشرة العالم. . . وحوله، مثل البرق الخابى، كان يرقد

الجوهر، بلسم قرحة العالم" (ص ٣١. والترجمة من عندى، أما فى ترجمة الدكتور البطل فهى "بلسم أحزان العالم")، "جاؤوا بأحقاب العمى وليل العالم صائحين إليه: لعازر، هبنا البصر، أنت يا من قروحه من الذهب. . ." (ص ٣١. والترجمة من عندى أيضا)، "ثم جيء بديفز. . . كان متمددا مثل شمس برصاء تغطيها قروح العالم. . . وكان برص الذهب يغلف العالم، الذى كان هو قلبه" (ص ٣٣. والترجمة ترجمتى، أما الدكتور البطل فقال: "تغطيها أحزان العالم").

والآن نلقى نظرة على مقارنته بين سيتويل والسياب لنرى أكان موفقا هنا أم أن التوفيق قد خالفه كما خالفه فى مواطن متعددة من الترجمة؟ لنأخذ على سبيل المثال قوله إن الشاعر العراقى قد استوحى سيتويل عند كلامه، فى قصيدته: "أغنية قديمة"، عن ذرات الغبار ودوران الزمن فى تكرر مسئم (ص ٧٧- ٧٨). لكننا عبثا ننظر فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية عن شىء أخذه السياب منها فلا نجد شيئا، إذ ليس فيها أى ذكر للذرات ولا للغبار ولا للتكرر المسئم للزمن. اللهم إلا إذا كان يقصد صورتها الباردة عن عمود التراب الطوطمى. لكن هذا غير ذاك كما لا يحتاج إلى توضيح، وعلى أية حال فحتى لو ترددت فى قصيدة سيتويل كلمات "الزمن" و"الغبار" و"السأم" (وهو ما لم يحدث) فليس فى ذلك ما يدفعنا بالضرورة إلى القول باستيحاء شاعرنا العربى تلك القصيدة، إذ ليست العبرة بالمفردات بل بالتعبيرات والصور والتراكيب،

اللهم إلا إذا كانت المفردة من النوع الذى لا يُسْتَخْدَم على نطاق واسع أو كان فى استعمالها خصوصية تُحْسَب لصاحبها، وكان ترددها فى العمل المقول بتأثره لافتا للنظر، أما دون ذلك فلا، وإلا فلا يوجد شاعر ولا ناثر على وجه الأرض سيكون بمنجاة من هذا السيف المصلت على الإبداع، لأن مفردات اللغة ليست ملكا شخصيا لأحد، بل كل ألفاظها مباحة لمن يريد، والعبرة بالخصوصية والتفرد لا بمجرد ورود كلمة أو أخرى فى عمل من الأعمال الأدبية حتى نقول بأنها ابتكار خاص بصاحبه ونتهم من يستعملها بعده من ثم بأنه إنما تأثر بذلك العمل.

مثال آخر: إذ زعم الدكتور البطل أن السياب قد أخذ قوله:

تسعى به الريح فى الآفاق ناسجةً * للشمس من جذوة أو من دم حُجُبا

من قول سيتويل: "مثل طوفان الشمس المنهمرة إلى أسفل/ بدا الزئير/ الصادر عن الشموس القرمزية لقطرات الدم" (٧٩). وهذا كسابقه اتهام جاهز، وليس هكذا تكون المقارنة والقول بالتأثير والتأثر، وإلا فلماذا لم يذهب ذهنه مثلا باتجاه بشار بن برد وشمسه، وهو أقرب، إذ يقول:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضَرِيَّةً * هَتَكْنا حجاب الشمس أو قَطَرَتْ دما ؟

فها هنا شمسٌ وقطرات دمٍ وحجابٌ مثلما فى بيت السياب! ولسنا مع ذلك فى تكذيب دائم (بالحق والباطل) لما يقوله الكاتب، فمن الطبيعى أن نتأثر بمن نتصل به ونؤثر فيه، لكن المشكلة فى أن الدكتور البطل فى الأمثلة التى أوردتها

وأشباهها لم يكن مقنعا، وكان يطير بأى شُبْهَة تشابه حتى لو انجلى الوضع عن لا شيء! ومع ذلك فالملاحظ أن السياب يكرر كلمات مثل "الظل" و"قابيل" و"سنبلة الذهب" فى بعض قصائده على نحو يلفت النظر ويصعب تفسيره بالمصادفة.

وقد غضب د. طراد الكبيسى من الطريقة التى عالج بها د. على البطل موضوع المقارنة بين الشاعر العراقى ورصيفته الإنجليزية، ورآه مجحفا متسرعا، بل اتهمه بأنه قد دخل هذه المقارنة متربصا بالسياب جاهزا لاتهامه باحتذاء سيتويل مع سبق الإصرار والترصد، وكان من رأيه أن "الدكتور علي البطل في كتابه: "شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب- قراءة تحليلية مقارنة: ١٩٨٤"... ذهب بعيدا، إذ يخرج القارئ... بنتيجة مُفادها أن السياب في لغته ورموزه وبناء قصيدته وموضوعه لم يكن سوى "مقلد" أو "عيال" (ولا نقول: سارقا) على الشاعرة سيتويل في أفضل شعره حتى ليُمكن القول: كأن السياب في قمة ما حقق من إبداع هو مجرد احتذاء لسيتويل مضمونا وشكلا! أو كأن لسان حال الدكتور البطل يقول إن "جيد" شعر السياب هو من "جيد" سيتويل، أما رديء السياب فهو رديئة هو بحسب تعبير البحتري في المقارنة بين شعره وشعر أبي تمام... لايمكن لأحد أن ينكر تأثر السياب بإيدث سيتويل وإليوت وسواهما، ولكن عندما يؤمن المرء مسبقا بـ"فكرة" تأثر السياب بهذا الشاعر أو تلك الشاعرة ثم يروح يفتش وينقب في

ضمير الكلمات والصور في شعره عن هذا التأثر، فتلك هي واحدة من المستحيلات أو من قبيل التفوهات المسبقة عن وجود العنقاء بل رؤيتها ووصفها بالتفاصيل الدقيقة كما سخر الجاحظ. أعني أن الدكتور البطل أخذ بالفكرة الشائعة، وربما أشاعها السياب تعمدا، عن تأثر السياب بسيتويل، وهذا ما لا يقدر أن ينفيه أحد. كما قلنا راح ينقب في "ضمير" كلمات السياب في قصائده بحثا عن هذا التأثر أو الاحتذاء حتى باتت كل كلمة عند السياب مثل "ذرات غبار"، "شبح أو أشباح"... إلخ هي من قبيل تأثر السياب بسيتويل في قصيدتها: "شبح قابين" والغبار الذري!

ولننظر على سبيل المثال هذه المقارنة الصورية بين سيتويل والسياب من قصيدته: "غريب على الخليج": تقول سيتويل في "شبح قابين": "ولم نأبه لسحابة في السماء على صورة يد/ إنسان... وجاءت صيحة كما لو أن الشمس والأرض ارتطمتا/ نزلت الشمس، والأرض صعدت لتأخذ مكانها في الأعالي فوق... الهيولى/ انفجرت، الرحم الذي منه بدأت كل حياة/ عندئذ، وفي اتجاه الشمس المقتولة قام العمود الطوطمي الترابي في ذاكرة الانسان" (ص٢٨).

وقال السياب في "غريب على الخليج": "جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج/ ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج/ أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج/ صوتٌ تفجّر من قرارة نفسيَ الثّكلى: عراق/ كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون... إلخ". ويقول الكاتب معلقا على نص

السياب: "مستحضرا صورة سيتويل عن العمود الطوطمي والسحابة الذرية" ! (ص٨١) . ولست أدرى أية صلة بين العمود الطوطمي والسحابة الذرية في نص سيتويل ونص السياب؟ ولماذا لا تكون "السحابة" في نص السياب سحابة عادية أو تلك السحابة المخادعة التي ظللت قوما من الجاهليين فإذا ما استتروا تحتها من حر الشمس أمطرتهم نارا فكانوا من الهالكين كما جاء في الموروث الديني؟ وهكذا لماذا لا تكون "الأعمدة" في نص السياب أعمدة بابل أو أعمدة الأكروبول أو أعمدة بيوت الشَّعْر العربية أو أعمدة الكهرباء أو أعمدة الشعر؟ أرجو أن ننتهي من مثل هذه الافتراضات عن تبعية الشاعر العربي لشاعر أجنبي، وكأن الشاعر الأجنبي شيطان الشاعر الذي يلهمه الشعر كما جاء في حكاية أو أسطورة توابع الشعراء عند العرب" (طراد الكبيسي/ السياب وسيتويل وشبح نص قابين/ مجلة "الإمبراطور" المشباكية" .

والآن ما الذى دفعنى إلى كتابة هذا العرض التحليلى لدراسة الدكتور البطل حول السياب وسيتويل؟ الذى دفعنى إلى هذا هو الرغبة فى التشديد على أنه لا بد لمن يكتب فى مجال الأدب المقارن من استكمال الأداة، ألا وهى الإحاطة بكل ما من شأنه أن يُنجح عمله، وأول شىء فى ذلك فهم النصوص وتذوقها جيدا والمقدرة على الموازنة بينها وإدراك النقاط التى ينبغى أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة. . . إلخ. لكن كيف ذلك؟ أولا بمعرفة اللغة التى كُتبت بها النصوص المراد مقارنتها: فأما بالنسبة للغة القومية فأمرها

مفهوم، إذ لا يُعْقَل ألا يعرف المقارن لغة أمته، لكن المشكلة فى لغات النصوص التى على الجانب الآخر. وقد رأينا كيف أن الدكتورالبطل قد أخطأ الترجمة فأخطأ فهم النص وترتب على ذلك أشياء ذكرناها فيما مضى. ولو كان محسنا للترجمة لما كان ما كان!

فلا بد إذن من إتقان اللغة الأجنبية التى كُتب بها النص الأجنبى إذا أراد المقارن أن يغوص بنفسه فى أعماق النص ويعرف خباياه. قد يقال إن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجمة إلى لغته القومية. والواقع أن هذا ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجم قد أحسن الترجمة ولم يترك فى النص المترجَم شيئا لم ينقله إلى اللغة المحلية. فهل هذا ممكن؟ أعتقد أنْ لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب فى العمل الأدبى لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهى الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا ينتقل عبر الترجمة أبدا، إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضا شيئا من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا فى النص الأصلى، وذلك من خلال إتقان لغة ذلك النص. ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرون على ما تُرْجِم من الأعمال الأدبية فقط لا يتعدَّوْنه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية، فإن

فضاءها العريض يكون مفتوحا أمامه يحلق فيه كما يحلو له، وهذه ميزة ليست بالقليلة.

مثلا كيف كان لى أو لغيرى أن نتحقق من التهمة التى اتُّهم بها د. محمد مندور حين قيل إنه قد سرق كتابه "نماذج بشرية" أو بعضا من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسى جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسى ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامى أن أفعل إلا أن أرجع بنفسى إلى الأصل الفرنسى لأتبين مدى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلا بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحتُ ذلك بالنصوص الفرنسية وتَرْجَمَتها العربية ووَضْع هذا وذاك بإزاء الفصول المندورية، وبذلك حُسِمَت المسألة، ولهذا لم يرد أحد على ما كُتِب رغم ضيق صدور كثيرة بهذا الذى كُتِب. وقد رأينا أن الدكتور البطل لم يحسن الترجمة كما ينبغى، ومن ثَمّ تساءلتُ قائلا: أويمكن من يؤدى الترجمة على هذا النحو أن يقوّم القصيدة، ثم لا يكتفى بهذا بل يقارن أيضا بينها وبين أشعار السياب، ثم مرة أخرى لا يكتفى بهذا بل يقوّم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقى ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كله لا فى تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيرا من صوره هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر الذى يستكمل المقارن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التى انتدب نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر

الإمكان بكل ما يتعلق بموضوع المقارنة: سواء النص العربى (فى حالتنا نحن العرب) أو النص الأجنبى. وقد رأينا مثلا كيف أن الدكتور البطل قد فاته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعنى "السقوط"، ولا أعرف السبب فى ذلك. لقد بذل الدكتور جهدا طيبا للتعرف ببعض القضايا المتصلة بقصيدة سيتويل كما هو الحال فى حديثها عن الحيوانات البائدة، والبرودة والحرارة، وشخصية لعازر مثلا، وهذا مما يُحْمَد له، فكنت أحب لو بذل فى النقطة التى نتحدث عنها مثل هذا الجهد، ولكنه لسبب ما لم يفعل، وهو غريب، إذ كانت تلك النقطة على مَدّ ذراعه لو فَرَدَه وتيقظت حواسه قليلا. وأنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتلجلج فيما قال رغم وضوح بُعْده عن الصواب.

إن على المقارن الأدبى أن يتسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون فى بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى الإلمام بعدد من العلوم وإتقان بعضها الآخر، مثلما هو الحال فى قصيدة الشاعرة الإنجليزية المملوءة بالإشارات إلى القنبلة النووية والوحوش المنقرضة وبعض أحداث ما قبل التاريخ وأساطير العالم القديم، إذ لا شك أن تلك القصيدة كانت فى حاجة إلى الجهد الذى بذله الدكتور البطل، وإلا لكانت مطلسمة تماما، أما الآن فإننا نستطيع، بفضل ذلك الجهد، أن نبصر على الأقل بعض

الأشياء، وهذا أفضل ألف مرة من التحديق في الظلام دون طائل . . . وهكذا .

أما فى كلامه عن السياب فقد احتاج الأمر إلى العلم بسيرته وملامح شخصيته ومراحل طريق عمره . . . إلخ . وهذا مجال آخر من مجالات المعرفة التى يحتاجها المقارن الأدبى أو يتقاطع معها عمله، ألا وهو الترجمة الشخصية . ثم إن هذا الفرع هو الذى عرّفه أن السياب قد قرأ سيتويل وأُعْجب بشعرها وكان يتفاخر أنه من قرائها . وهو الذى عرّفه أيضا بأنه كان يوما ما شيوعيا ثم تحول إلى الانتماء القومى، وأنه كان فى الكويت حين تكلم عن الخليج فى قصيدته: "غريب على الخليج" شاكيًا من عجزه عن تدبير مصاريف العودة إلى مسقط رأسه . وهوالذى عرّفه كذلك أن السياب قرأ سيتويل فى لغتها الأصلية لأنه كان متخصصا فى اللغة الإنجليزية وأدبها، فقراءته لها إذن لم تكن قراءة عابرة ولا كانت قراءة سطحية ولا متسرعة، بل كانت قراءة متخصص فى هذه اللغة متقن لها . كما أن هذا الفرع المعرفى أيضا هو الذى عرّف الدكتور البطل بتاريخ حياة سيتويل، إذ رجع إلى ما كتبته الـ" Encyclopaedia Britannica" عن الشاعرة، وكذلك كتاب "English Poetry" لدوجلاس بوش (Douglas Bush)، فألمّ عن طريقهما بشىء مما يحتاج إلى الإلمام به من يريد الكتابة عنها وعن قصيدتها (ص ١٧) .

كذلك كان للدكتور البطل أحكام فنية على قصيدة سيتويل وشعر السياب بوجه عام، مفضلا فن الشاعرة الإنجليزية على شاعرنا العراقى بوجه عام، وهذا (كما هو واضح) نقد أدبى. وهكذا يرى القارئ كيف أن الأدب المقارن يتصل بالنقد الأدبى ويستعين به على نطاق واسع. ذلك أن المقارن لا يحصر نفسه فى تبيان مناطق التأثير والتأثر فحسب، بل يتعداه فى أحيان كثيرة إلى التقويم والتحليل الفنى. إنه ليس آلة للرصد والمقارنة وإعطاء قائمة باردة بالملاحظات التى انتهى إليها فى موضوع الاتصال بين طرفى المقارنة، بل هو قبل ذلك متذوق ناقد. كما أنه قد يترك عملية رصد التأثير والتأثر جملة ويركز بدلا من ذلك على الموازنة الفنية بين الطرفين، أو على الأقل: تبيين أوجه التشابه والاختلاف بينهما. وبطبيعة الحال لا يمكنه القيام بهذا دون أن يستكمل عُدّة الناقد، فمهمة النقد أولا وقبل كل شىء تحليل العمل الأدبى، وهى الخطوة التى تسبق الخطوة التى يقوم فيها المقارن بتبيين ما فى العملين المقارَنين من تماثلات واختلافات. إن المقارن هو، بمعنى من المعانى أو فى جانب كبير من عمله، ناقد أدبى يعمل فى ميدان المقارنة بين الآداب المختلفة بكل ما يحتاجه هذا العمل من أدوات ومهارات.

لنأخذ مثلا قوله، عن محاولة السياب "اصطناع روح سيتويل" (حسب تعبيره) فى قصيدته "أغنية قديمة"، إنه "يسلخ فيها مفهومَ دوران الزمن من الأزل إلى الأبد عن سياقه لدى سيتول فلا يبقى له سوى الفكرة الشائعة: أننا

ذرات غبار فى مجرى الزمن، يدور فلا يبقى منا شىء من حبنا وتاريخنا وأعمالنا . وهى فكرة ساذجة حاول أن يدعمها بصورة من سيتّول عن التطور يجمع بين دفتيه الكهف المظلم والاختراع الحديث. . . ومن الطبيعى ألا يخرج له سوى هذا المحصول الضئيل من روح سيتّول ما دام قد حاول اختزال عالمها الواسع إلى هذه الحدود الضيقة من عالم الوجدان الذاتى" (ص ٧٧- ٧٨) . فها هنا نجد الدكتور البطل لا يكتفى برصد مَجَالِىُ الاتصال بين الطرفين ومظاهر التأثير والتأثر بينهما، بل يقارن بينهما فنيا ويحكم على ما صنعه السياب بالفشل والعجز عن مسامتة نظيرته الإنجليزية. وهذا من صميم النقد الأدبى، بغض النظر عما إذا كنا نوافقه على مثل هذا الحكم أو لا. ومثل هذا قوله، عن قصيدة أخرى للسياب هى قصيدة "قافلة الضياع"، إنها "تقف علامة بارزة فى طريق التطور الفنى للسياب من حيث إنها أول تجربة فنية يستطيع السياب أن يستقل فيها بموضوعه، وفى الوقت ذاته يوظف فيها كثيرا من عناصر سيتّول بنجاح كبير، فحقق بذلك المعادلة الصعبة، وهى التوازن بين تأثره بسيتّول وأصالته فى الإبداع بعد طريق طويل من التجريب تقف على قمته قصيدته الملحمية الطويلة التى جعل موضوعها القنبلة الذرية محاكيا سيتّول، والتى فككها إلى قصائد ثلاث عند نشر "أنشودة المطر": مرثية الآلهة، من رؤيا فوكاى، مرثية جيكور" (ص ٩١- ٩٢) . وسوف نقرأ فى فصل لاحق ما قاله الدكتور بديع محمد جمعة عن أحد الأسباب المسؤولة عن عدم انتشار

فن المقامات فى اللغة الفارسية بعد أن نقله القاضى حميد الدين إليها، وهو أن الفارسية ليست لها إمكانات العربية فى باب السجع. وهذا أيضا كلام فى النقد الأدبى.

ومعروف أن جزءا كبيرا من مهمة المقارن الأدبى يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارنين (كما سبق القول) من يَرَوْن أن هذه هى كل المهمة التى يقوم بها الأدب المقارن لا يتعداها. والواقع أن هذه المنطقة هى منطقة تلاق بين ما يسمّى فى النقد الحديث بـ"التناص" وبين الأدب المقارن، إذ التناص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها فى بعض. ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئا فإنه لا يأتى به من فراغ، مثلما أن الجسم البشرى مثلا حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لاشىء، بل هو مأخوذ من جسم الأم وموادَّ طبيعية كانت موجودة من قبل ثم رُكّبَ هذا كله على نحو جديد وأُعْطِىَ روحا جديدةً لم يكن لها وجود من قبل. إن الأديب حين يبدع شيئا فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية فى أدبه القومى وخارج نطاق أدبه القومى ما لا يحصيه إلا الله، أما هو أو غيره فأقصى ما يمكنهما الانتباه إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبيه إلى أنه فى كثير من الأحيان لا يستطيع أن يتذكر العناصر التى استفادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا. وإذا كانت الدراسات التناصيّة ترصد أشياء فى النص الذى تتناوله وتسكت عن أشياء أخرى فليس معنى هذا أن

ما تم رصده مما أُخذ من نصوص سابقة هو وحده المأخوذ من تلك النصوص، بل معناه أن هذا هو ما استطاع الدارس التنبه إلى مصادره. ونفس الشيء يقال عن الأدب المقارن فى جانب منه، وهو الجانب الذى يتعامل مع ما أخذته الأعمال الأدبية القومية من الآداب الأجنبية أو العكس، فهو فى الواقع رصد لمظاهر التناصّ، لكن على المستوى العالمى فحسب، فلا يدخل فيه إذن التناص داخل الأدب القومى. أى أن ما كتبه الدكتور البطل فى الكتاب الذى بين أيدينا مثلا يمكن أن يكون دراسة تناصية لو كان تركيزه كله على ما أخذه السياب من غيره من الشعراء والأدباء: المحليين منهم والعالميين على السواء، ولم يلتفت إلى ما سوى ذلك. الأدب المقارن إذن، فى جانب منه على الأقل، هو دراسةٌ تناصيّةٌ عابرةٌ للآداب.

فى ضوء هذا ينبغى أن نقرأ هذه الأسطر التى أنقلها من دراسة لرؤوف مسعد منشورة فى مجلة "شباب مصر" المشباكية عنوانها "التناص بين "زويل" الغيطاني و"المرأة التي. . ." للكاتب دى هـ. لورانس" : "منذ فترة كنت أستعيد قراءة بعض أعمال الكاتب البريطانى د. هـ. لورنس الطويلة، وهى بعنوان "المرأة التى خَبَّتْ بالجواد قليلا" فأسترجع فى ذهنى قصة للكاتب جمال الغيطانى، وهى أول أعماله المنشورة. وهي (كما يظهر هذا من قائمة كتبه المنشورة) بعنوان "الزويل". ولكي أقطع الشك باليقين قمت إلى مكتبتي وعثرت، من حسن الحظ، على طبعة قديمة نادرة لقصة "الزويل"

أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣ تحت عنوان "رواية"، ثم أسفل العنوان "الأعمال الروائية/ المجلد الثالث" (والرواية الثانية في هذا المجلد بعنوان "الزيني بركات"، ولا تعنينا هنا)، ليوردها بعد ذلك تحت عنوان "قصص" في قائمة مؤلفاته في كتابه عن نجيب محفوظ. المفاجأة التي واجهتني عند قراءة قصة لورانس أذهلتني باكتشاف التناص بين القصتين، وفي الوقت ذاته وجدتني أمام اختيارات صعبة: هل أقوم بمواصلة بحث ونشر ما سوف أتوصل إليه؟ وما أهمية هذا الآن؟ و"هذا" هنا هو كتابة الدراسة المقارنة عن التناص بين قصتيْ لورانس والغيطاني؟". والشاهد فى هذا الكلام هو ربط الكاتب فى جملته الأخيرة بين التناص والدراسة المقارنة إلى درجة الحديث عنهما بوصفهما شيئا واحدا تقريبا، وهو ما يؤكد ما قلناه من أن الأدب المقارن هو فى الواقع دراسة تناصيّة عابرة للآداب. والتناص هنا، والعهدة على رؤوف مسعد، قائم على التشابه بين عملين للورانس والغيطانى، ثم لا يهمنا بعد ذلك ما يرمى إليه الكاتب من أن جمال الغيطانى قد اتكأ كثيرا على عمل القصاص الأيرلندى دون أن ينهض أحد لكشف هذه المسألة خوفا من سطوة الغيطانى، الذى يرأس تحرير مجلة "أخبار الأدب" ويستطيع أن يحرم من النشر فى تلك المجلة كل من تسول لهم نفوسهم كشف الحقيقة حسبما يلمح الكاتب.

كذلك هناك التاريخ الأدبى للأدبين اللذين يريد الدارس المقارنة بينهما، إذ لكى نفهم إنتاج أديب ما ونقوّم إبداعه تقويما سليما ينبغى أن نكون على

معرفة واسعة بسياقه الذى نبت فيه، هذا السياق الذى ارتوى منه الأديب قبل أن يرتوى من سواه، والذى تتناغم معه أعماله سلبا أو إيجابا وتأخذ منه وتعطيه قبل أن تفعل شيئا من ذلك مع غيره، والذى يمور بالتيارات والرواد والأعلام فى ميادينه المختلفة. فمثلا نرى د . حسين مجيب المصرى فى كتبه: "غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم بين شعراء الشعوب الإسلامية- دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن" و"رمضان في الشعر العربي والفارسي والتركي" و"المسجد بين شعراء العربية والفارسية والتركية" يتتبع تيار الشعر العربى الذى يدور حول هذه الموضوعات قبل أن يقارن بينه وبين نظيره من شعر الغزوات فى الآداب الإسلامية الأخرى. ولم يكن من الممكن أن يقوم، رحمه الله، بهذه الدراسة دون أن يلم بذلك التيار لدينا ولدى الأمم الإسلامية التى كان يعرف لغاتها . وبالمثل لم يكن د . حلمى بدير ليستطيع الإقدام على كتابة بحثه عن "الشعر المترجَم وحركة التجديد فى الشعر الحديث" ولا كان ممكنا أن يقوم س. موريه بالبحث فى "تأثير الشعر الغربى وخاصة إليوت على الشعر العربى الحديث" فى الفترة الواقعة بين ١٩٤٧م و١٩٧٠م لولا أن كلا منهما يعرف حركة الترجمة الشعرية والاتجاهات الفنية فى ذلك الشعر، ولا كان بمستطاع الأول أن ينهض فى كتابه: "بحوث تجريبية فى الأدب المقارن" بالمقارنة بين كل من طه حسين وصلاح عبد الصبور وبين ما استوحاه من الأدب الغربى دون أن يكون على علمٍ كافٍ بتاريخ الأدب العربى الحديث وتياراته التقليدية والمعاصرة

بطيوفها المختلفة. وكذلك ما كان بمكنة د. مكارم الغمرى النجاح فى كتابها عن "مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى" بغير معرفتها الواسعة بوجود مثل ذلك التيار المتأثر بعناصر واضحة من الأدب العربى والدين الإسلامى فى الأدب الروسى بين فطاحل أعلامه. كذلك ما كان د. محمد جلاء إدريس بقادر على إنجاز دراسته: "الشخصية اليهودية- دراسة أدبية مقارنة" إلا بعد أن درس الأدبين الإنجليزى والعربى فى مصر دراسة متعمقة على الأقل فى مجال الفن القصصى الذى اختار أن يقوم فى نطاقه بعملية المقارنة، وهو ما ينطبق أيضا على الدراسة التى كتبها وليد حمارنة (Walid Hamarneh) بعنوان "The Domestication of Genre: Najîb Mahfûz and the Western Novel"، وإن كانت المقارنة هنا فنية لا مضمونية... وهكذا. فهذه بعض التخصصات التى ينبغى أن يكون الدارس المقارن ماهرا بها لارتباطها الوثيق بتخصصه، بخلاف العلوم والمعارف الأخرى التى لا تتصل بتخصصه هذا الاتصال الوثيق، لكنه قد يحتاج إلى الإلمام بها، أو على أقل تقدير: إلى الرجوع إلى دوائر المعارف أو إلى كتبها الأساسية أو المبسطة إن كانت فى ميدان من ميادين العلوم الطبيعية مثلا مما لا يعرف المقارن عادة.

هذا، وقد أوجزت موسوعة الـ"Wikipedia" المشباكية ما ينبغى أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة باللغات الأجنبية واطلاع كاف

على ميادين دراسات الأدب ونصوصه، فوصفت المقارنين الأدبيين على النحو التالى: " Comparativists are typically proficient in several languages and acquainted with the literary traditions and major literary texts of those languages."

المقارنة الأدبية فى التراث العربى

فى الفصل الذى عقده د. محمد غنيمى هلال فى كتابه: "الأدب المقارن" للكلام فى تاريخ نشأة الأدب المقارن، وهو الفصل الأول من الباب الأول من ذلك الكتاب، نراه يحصر نفسه فى الآداب الأوربية ولا يطرق البتة باب الأدب العربى للبحث عما قد يكون فيه من بذور لذلك النوع من البحث، وهو ما يَشِى، إن لم يكن يؤكد أنه لا يرى أية إمكانية لوجود مثل تلك البذور. أما د. الطاهر أحمد مكى فى الفصل الأول من كتابه: "الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه" فهو، وإن تطرق للحديث عن الأدب العربى القديم، قد قَصَر كلامه عما كان يسمَّى فى تراثنا النقدى بـ"الموازنات" و"النقائض" و"المعارضات" و"السرقات" و"التقليد" وما دار حولها من بحوث ودراسات، فلم يحاول هو أيضا استكشاف تراثنا النقدى والبلاغى ليرى أمن الممكن العثور هناك على أى شىء يمت بصلة لهذا الحقل الجديد من الدراسة الأدبية.

ومن بين ما تحدث به الأستاذ الدكتور عن السرقات كلامه عما اتُّهِم به كل من المازنى ومحمد مندور بالأخذ عن الكتاب الأوربيين، واضعا تحت عين القارئ قصيدة الشاعر الإنجليزى توماس هود (ت ١٨٤٥م) التى قيل إن المازنى قد سطا عليها فى قصيدته: "فَتًى فى سباق الموت"، ومؤكدا أن مندور قد

سرق كل كتابه: "نماذج بشرية" (ما عدا فصلا واحدا هو الفصل الخاص بشخصية "إبراهيم الكاتب" فى رواية المازنى المعنونة بنفس العنوان) من كتاب جان كالفيه عن النماذج العالمية فى الأدبين الفرنسى والأوربى، وهو ما أثبتُّ صحة جانب كبير منه بالوثائق التى لا تكذب ولا تتجمل فى كتابى "د. محمد مندور بين أوهام الادعاءات العريضة وحقائق الواقع الصلبة". وعودةً إلى ما كنا بصدده أقول إننى لا أدرى لم سكت الأستاذان الفاضلان فى كتابيهما هذين فلم يحاولا أن ينبشا فى تراثنا النقدى علّهما يجدان شيئا يمكن القول بأنه يمثل بذورا أو أجنة لذلك الحقل الجديد المسمى بـ"الأدب المقارن"، وقد كانا جديرين بأن يقوما بهذه المهمة خير قيام لو أنهما لم يجريا فى إثر الكتاب الأوربيين الذين كتبوا فى موضوع "الأدب المقارن"، إذ المسألة أبسط من ذلك كثيرا لو كانا عقدا النية ولم يضعا أعينهما على خطوات الدارسين الغربيين الذين لا يشغلهم أدبنا فى شىء ويصيخا بكل سمعهما وانتباههما إلى وقع تلك الخطوات وكأنها المثال الأعلى، وإن كان من الممكن فى نظر البعض التماس العذر لهما، فنحن قد دخلنا ميدان هذا العلم على أيدى الغربيين، ومن ثم كان الرواد منا فى هذا المجال يحسون بوطأة هذه اليد ولا يفكرون أن يقاوموها، فكانوا يرددون ما يقوله الغربيون ولا يريدون أن يخرجوا عنه، على أساس أنهم أصحاب الفضل، وأنه ليس من المعقول إنكار فضلهم، إذ نحن لا نزيد على أن نكون مجرد تلامذة تابعين، ولا يليق أن يخرج التلميذ عن طوع أستاذه، رغم أن

مثل هذه المحاولة التى كنا ننتظرها منهم لا تدخل فى باب التمرد ولا جحد اليد، بل بالأحرى فى باب التكامل والتعاون والاستدراك المُغنى لا الإنكار المجحف.

وإذا كنا نتفهم موقف الدكتور محمد غنيمى هلال لأنه جاء مبكرا فكان عليه أن يركز على نقل كل ما عند الغربيين حتى نكون على بينة منه، فإن الأمر يختلف مع الدكتور مكى، الذى أتى بعد أن استتبت الأمور كثيرا وخَفَتْ تلك اللهفة التى تصيب من يريد متابعة شىء جديد، وأصبح هناك مقدار كبير من الدراسات والبحوث، وعُقد كثير من الندوات والمؤتمرات، وتخرجت أجيال بعد أجيال من الطلاب الذين درسوا الأدب المقارن، وتغلغلت جذور ذلك التخصص فى تربتنا الثقافية ولم يعد ثمة إمكانية للتراجع. لقد كتب الدكتور هلال كتابه فى أوائل الخمسينات من القرن الفائت، على حين كتب الدكتور مكى كتابه فى النصف الثانى من ثمانينات ذلك القرن، أى أن هناك فاصلا بين الكتابين يقدَّر بعشرات السنين، وهى مدة ليست بالهينة. أقول هذا رغم شمول التغطية فى كتاب الأستاذ الدكتور وتوسُّعه فى عدد من القضايا وجاذبية عرضه وحلاوة أسلوبه ودفء قلمه، وإن لم تُعْمِنا تلك الفضائل عن عدم مبالاته بذكر مراجعه أولاً بأول فى أسفل كل صفحة إلا على سبيل الاستثناء رغم اتكائه كثيرا على الكتب المشهورة فى ذلك الميدان كما هو بين من قائمة الكتب الطويلة التى أثبتها فى آخر الكتاب، وكذلك عن بعض

الهَنَات النحوية. والسؤال الآن هو: هل فى كتاباتنا النقدية القديمة ما يمكن أن يمثل بذورا لذلك اللون من الدراسة الأدبية؟ لقد خصص الدكتور مكى بعد ذلك فى كتابه: "فى الأدب المقارن- دراسات نظرية وتطبيقية" (دار المعارف/ ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م) فصلا ممتعا (هو فى الأصل مقال كان قد نشره قبلا فى إحدى المجلات) عنوانه: "الجاحظ والأدب المقارن" (٧- ٢٩) أورد فيه بعض النصوص الجاحظية التى تدور حول المقارنة بين بعض جوانب الأدب العربى وما يقابلها فى أدب هذه الأمة أو تلك، وهى نصوص مهمة ولا شك، ويُحْمَد للأستاذ الدكتور صنيعه هذا كثيرا، لكنى كنت أحب أن يضم كتابه الضخم الشامل: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه" فصلا كبيرا فى هذا الموضوع يجول فيه جولة أوسع فى التراث العربى يبحث عن نصوص أخرى مشابهة بأقلام كتاب آخرين، لكنه للأسف لم يفعل، وهو ما دفعنى هنا إلى محاولة القيام بالأمر بنفسى لأرى أكان الجاحظ بِدْعًا فى ذلك كما يُفْهَم من كلام الدكتور (ص ١١) أم إن المسألة أوسع من هذا.

لقد طفتُ بخاطرى طوفة سريعة فى تراثنا النقدى والبلاغى فاستطعت أن أتذكر كثيرا من النقاط الآتية، إلى جانب ما عثرت به من نصوص فى غاية الأهمية أثناء كتابتى للفصل الحالى، مما يُعَدّ مع ذلك قطعا متناثرة لا سلسلة متصلة من المؤلفين وكتاباتهم: فمثلا نقرأ النص التالى فى "البيان والتبيين" عند الجاحظ، وهو عن كيفية تأثير اللسان الأم على نطق اللغة

الجديدة التى يكتسبها الإنسان فى كبره حتى لو كان ماهرا بها مهارة نظرية، بل حتى لو كان نحويا بارعا أو شاعرا متقدما فيها، إذ إتقان القواعد شىء، والقدرة على تطبيقها فى الكلام الملفوظ، وبخاصة فى مجال الصوتيات، شىء آخر. يقول الجاحظ العجيب عن زياد الأعجم، وكان شاعرا قويا من شعراء العصر الأموى: "كان زيادٌ النَّبَطيّ أخو حسَّان النبطيّ، شديدَ اللُّكْنة، وكان نحويًا، قال: وكان بخيلا، ودعا غلامَه ثلاثا فلما أجابه قال: فَمِنْ لَدُنْ دَأَوْتُك إلى أنْ قلتَ: "لَبَّيْكَ" ما كنت تَصْنَا؟ يريد: من لدُن دعَوتُك إلى أنْ أجبتّني ما كنت تصنع؟ قال: وكانت أمُّ نوحٍ وبلالٍ ابنَيْ جرير أعجميّة، فقالا لها: لا تَكلَّمي إذا كان عندنا رجال، فقالت يومًا: يا نُوح، جُرْذانٌ دخَل في عجَان أمّك؟ وكان الجُرَذ أكل من عجينها. قال أبو الحسن: أُهديَ إلى فيل مولى زياد حمارُ وحش، فقال لزياد: أَهْدَوْا لنا همارَ وهْش، قال: أيَّ شيءٍ تقول، ويلك؟ قال: أهدوا إلينا أيرًا (يريد: عَيْرًا). قال زياد: الثاني شرٌّ من الأوّل. وقال يحيى بن نوفل:

إن يكُ زيدٌ فصيحَ اللسان * خطيبا فإنَّ استَهُ تَلحنُ"

صحيح أن المقارنة هنا فى اللغة، لكن اللغة (كما هو معروف) هى الواسطة التعبيرية التى ينتقل بها الأدب من المبدع إلى متلقيه. وعلى كل حال فالنص دليل ساطع على أن الذهن العربى كان متنبها وبقوة إلى مبدإ المقارنة فى مجال اللغة والأدب والفكر.

ومن الشواهد التى استطاع الكتّاب العرب القدماء رصد تسربها إلى الشعر أحيانا ما جاء فى "العقْد الفريد" من قول ابن عبد ربه: "وكان صُهَيْب أبو يحيى رحمه الله يَرْتضخ لُكْنة روميّة. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: صُهيب سابق الروم. وكان عبيد الله بن زياد يرتضخُ لكنة فارسية من قِبَل زوج أُمه شيرَوَيْه الأسواريّ. وكان زياد الأعجم، وهو رجل من بني عبد القيس، يَرْتضخ لَكنة أعجمية، وأنشد المُهلّبَ في مَدْحه إياه:

فتى زاده السُلْتان في الحمد رغبةً ❋ إذا غيّر السُلْتانُ كلَّ خليل

يريد السلطان. وذلك أن بين التاء والطاء نسبا، لأن التاء من مخرج الطاء".

وقد ورد ما قاله ابن عبد ربه هنا عن زياد الأعجم عند المبرد أيضا فى كتابه: "الكامل فى اللغة والأدب"، وإنْ صحبتْه شواهد أخرى غير التى أوردها صاحب "العقْد"، مع بعض التوضيح لما سجله من انحراف لغوى عن المستوى المعيارى المعروف فى لغة الضاد. قال: "وكان عبيد الله بن زياد يرتضخ لكنة فارسية، وإنما أتته من قبل زوج أمه شيرويه الأسواري. ويقال: إن عليا عليه السلام عاد زيادا في منزل شيرويه، فقال عبيد الله يوما لرجل كلمه فظنّ به رأْي الخوارج: أهَرُوريٌّ منذ اليوم؟ يريد: "أحَرُوريٌّ". وهذه "الهاء" تشترك في قلبها من "الحاء" أصنافٌ من العجم. وكان زيادٌ الأعجم، وهو رجل من عبد القيس، يرتضخ لكنةً أعجمية يذهب فيها إلى مذهب قوم بأعيانهم من العجم. وأنشد المهلبَ بن أبي صفرة في مدحه إياه:

فتى زاده السُّلْتانُ في المدح رغبةً * إذا غير السُّلْتانُ كلَّ خليل"

وفى ترجمة أمية بن أبى الصلت من كتاب: "طبقات الشعراء" لابن سلام يقابلنا النص التالى: "وكان أمية بن أبى الصلت كثير العجائب، يذكر فى شعره خلق السموات والأرض، ويذكر الملائكة، ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء، وكان قد شام أهل الكتاب" . فابن سلام يتنبه إلى ما يسمى فى الأدب المقارن بقضية التأثير والتأثر بين ثقافات الأمم المختلفة، إذ يرى ناقدنا أن أمية بن أبى الصلت قد خرج على اهتمامات الشعراء الجاهليين فأخذ يتكلم عن خلق السماء والأرض وعن الملائكة وما إلى هذا، ولم يبال بالوقوف على الأطلال ووصف البادية وحيوانها، وأن السبب فى ذلك هو مخالطته لأهل الكتاب، بخلاف شعراء الجاهلية الذين كانوا وثنيين ولا يهتمون بالتعرف إلى ثقافة غيرهم، ولهذا جاء شعرهم جميعا ماء واحدا بخلاف شعر أمية على ما وصفه ابن سلام. وقد مضى كل من ابن قتيبة فى "الشعر والشعراء" والأصفهانى فى "أغانيه" خطوة أبعد فى الكلام عن تلك السمات المميزة لشعر ابن أبى الصلت. جاء فى "الأغانى" أن أمية "كان يستعمل في شعره كلمات غريبة. أخبرني إبراهيم بن أيوب قال: حدثنا عبد الله بن مسلم قال: كان أميّة بن أبي الصّلت قد قرأ كتاب الله عز وجل الأوّل، فكان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب، فمنها قوله: "قمرٌ وساهورٌ يُسَل ويُغْمَدُ" . وسمّاه في موضع آخر: "التغرور"، فقال: "وأيده التغرور" . وقال ابن قتيبة: وعلماؤنا لا يحتجون

بشيء من شعره لهذه العلّة". وقد شرح ابن قتيبة فى كتابه "الشعر والشعراء" بعض هذه الألفاظ قائلا: "وقد كان قرأ الكتب المتقدمة من كتب الله جل وعز... وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب يأخذها من الكتب المتقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب... ومنها قوله: قَمَرٌ وساهُورٌ يُسَلّ ويُغْمَدُ. والساهور، فيما يذكر أهل الكتاب، غلاف القمر يدخل فيه إذا كسف. وقوله في الشمس:

لَيسَتْ بطالعَةٍ لَهُمْ في رِسْلِها * إلاّ مُعَذَّبَةً وإلاّ تُجْلَدُ

يقولون: إن الشمس إذا غربت امتنعت من الطلوع وقالت: لا أَطْلُع على قوم يعبدونني من دون الله، حتى تُدْفَع وتُجْلَد فتَطْلُع! ويُسَمّي السماء في شعره: "صاقورة وحاقورة وبرقع". ويقول في الله عز وجل: "هو السَّلْطيطُ فَوْقَ الأَرْضِ مُقْتَدِرُ".. وهذه أشياء منكرةٌ، وعلماؤنا لا يرون شعره حجةً في اللغة".

وثمة شعراء آخرون غير أمية استطاع النقاد العرب التقاط ما كانوا يستخدمونه من ألفاظ أعجمية فى غير الشعر الدينى نصّوا عليها، كما هو الحال فيما كتبه ابن قتيبة فى "الشعر والشعراء"، إذ قال مثلا عن أوس بن حجر الشاعر الجاهلى: "قالوا: وجمع ثلاثة ألفاظ أعجمية في بيت واحد، فقال:

وقارَفَتْ، وهي لم تَجْرَبْ، وباعَ لها * مِنَ الفَصافِصِ بالنُّمِّيِّ سِفْسِيرُ

الفصافص: الرطبة، وهي بالفارسية إسبست، والنمي: الفلوس بالرومية، والسفسير: السمسار". وفى "معجم الأدباء" لياقوت الحموى نطالع نصًا آخر فى ذات الموضوع. إذ جاء فى أثناء كلامه عن الشاعر القاضى أبى مرشد سليمان بن علي الذى كان يعاصر تسلط الصليبيين على معرة النعمان حيث كان يشتغل قبلها قاضيا فيها: "ومن شعره. . . :

ولما سألتُ القلب صبرا عن الهوى * وطالبتُه بالصدق وهو يروغُ
تيقنت منه أنه غير صابر * وأنّ سُلُوًّا عنه ليس يسوغُ
فإن قال: لا أسلوه، قلت: صَدَقْتني * وإن قال: أسلو عنه، قلت: دروغُ

هذه كلمة أعجمية معناها: كذب".

وفى نفس الموضوع كذلك نقرأ ما سطرته يد التنوخى صاحب "نشوار المحاضرة" أثناء حكايته القصة الطريفة التالية لدُنْ كلامه عن الشاعرة عائدة الجُهَنيّة: "أنشدتني عائدة بنت محمد الجهنية لنفسها، وهذه امرأة فاضلة كاتبة كانت زوجة عم الوزير ابن شيرزاد، وخليفته على كتابة بجكم وسبكتكين في الديوان الذي كان لأبي جعفر، وجاءه ابن زُرَيق فحُجِب، ثم دخل بحيلة على ما أخبرنا. قال: فأنشدته هذه الأبيات، فلما وَلِيَ الوزارة نفعه واستخدمه. فلما قبض على الحسن بن علي المنجم، وحبس ابنته في دار أبي رضي الله عنه وكَّلَ هذه المرأة بها، وهي إذ ذاك عجوز، فكانت تناشدنا الأشعار،

وتنشدنا لنفسها كل شيء جيد . فأخبرتني أنها قالت تهجو أبا جعفر محمد بن القاسم الكرخي لما وَلِيَ الوزارة، وتعيبه بقصر قامته وهزاله:

شاورني الكرخي لما دنــا الــنيرو ز والســـنّ له ضـــــاحكة

فقـــال: مـــا نُهـــدي لســـلطاننا * من خـير مـا الكفّ لـه مالكة؟

قلــت لــه: كــل الهــدايا ســوى * مشـــورتي ضـــائعة هالكـــة

أَهْـــد لـــه نفســـك حتّـــى إذا * أشـــعل نـــارا كـنتَ دوباركـه

أنشدتني ذلك في سنة اثنتين وأربعين وثلثمائة . الدوباركه: كلمة أعجمية، وهي اسم للعَب على قدر الصبيان يحلونها أهل بغداد في سطوحهم ليالي النيروز المعتضدي، ويلعبون بها ، ويخرجونها في زي حَسَنٍ من فاخر الثياب والحليّ، ويحلونها كما يُفعَل بالعرائس، وتخفق بين يديها الطبُول والزُّمُور، وتشعل النيران . فهَجَتْه هذه المرأة بما تحقق عندي أنها صادقة فيه لأنه يليق بكلام النساء . وقد كانت تنشدني لنفسها أفحل من هذا الكلام، وكتبتُ ذلك عنها . وهو ثابت في مواضع من كتبي، وما تعلق بحفظي لها غير هذه الأبيات" . فهذه ملاحظة سديدة تحتل موضعها فى "الأدب المقارن" بكل استحقاق واقتدار . إذ تتعلق بتسرب الألفاظ الأجنبية فى نصوص الأدب القومى، وهو ما يتيح فرصة للدارس المقارن كى يتتبع المسار الذى اتخذته هذه الألفاظ إلى أن دخلت تلك النصوص، ويتعرف إلى العوامل التى كانت وراء ذلك، ويبين مدى

تقبل الناس هذا الأمر أو إنكارهم إياه والدوافع التى كانت تسوقهم نحو هذا الموقف أو ذاك . . . إلى آخر ما يمكن أن يثيره مثل هذا الموضوع.

وفى "البيان والتبيين" يوضح الجاحظ السبب فى ذلك، إذ يرى أن اختلاط العرب بالأمم الأجنبية قد يترتب عليه أن يترك العربى الكلمة العربية الأصيلة ويلجأ، فى الاستعمال اليومى على الأقل، إلى اللفظة الأعجمية. قال: "ألا ترى أنّ أهلَ المدينة لما نزل فيهم ناسٌ من الفُرْس في قديم الدّهر عَلِقُوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمُّون "البطّيخ": الخِرْبِز، ويسمُّون "السميط": الرَّزْدَق، ويسمُّون "المَصُوص": المَزُور، ويسمون "الشّطرنج": الأشْتَرنج، في غير ذلك من الأسماء. وكذلك أهلُ الكوفة، فإنّهم يسمُّون "المسْحَاة": بال، و"بال" بالفارسيّة. ولو عَلِق ذلك لغةَ أهل البصرة إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب كان ذلك أشبَهَ، إذ كان أهلُ الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النَّبَط وأقصى بلاد العرب. ويسمي أهلُ الكوفة "الحَوْك": الباذَرُوج، و"الباذروج" بالفارسية، و"الحَوْك" كلمة عربيّة. وأهلُ البصرة إذ التقت أربعُ طرق يسمُّونها: مُربَّعة، ويُسمّيها أهلُ الكوفة: الجهار سوك، و"الجهار سُوك" بالفارسيّة. ويسمّون "السُّوق والسُّوَيْقة": وازار، و"الوازار" بالفارسيّة، ويسمُّون "القثّاء": خيَارًا، و"الخيار" بالفارسيّة، ويسمُّون "المجذوم": وَيذي، بالفارسية، وقد يستخفُّ النّاسُ ألفاظًا ويستعملونها، وغيرُها أحقُّ بذلك منها". ويقابلنا عند الجاحظ أيضا فى "البيان والتبيين" نص على درجة كبيرة من الأهمية يصف فيه

ناقدنا وأديبنا القدير تعريفات البلاغة لدى الأمم المختلفة: "خبّرني أبو الزُّبير كاتبُ محمّد بن حسّان، وحدّثني محمد بن أبان، ولا أدري كاتبَ مَن كان، قالا: قيل للفارسيّ: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفَصْل من الوصل، وقيل لليونانيّ: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقيل للروميّ: ما البلاغة؟ قال: حُسْن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يَوْمَ الإطالة، وقيل للهنديّ: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدّلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة، وقال بعضُ أهل الهند: جِمَاع البلاغة البَصَر بالحُجَة، والمعرفة بمواضع الفرصة، ثم قال: ومن البصر بالحُجّة والمعرفة بمواضع الفُرصة أن تدَعَ الإفصاح بها إلى الكناية عنها إذا كان الإفصاحُ أوعَرَ طريقة، وربما كان الإضرابُ عنها صَفْحًا أبلغَ في الدَّرَك وأحقّ بالظَّفَر". ويلاحَظ أن كل تعريف من تلك التعاريف إنما ينظر إلى الأمر من زاوية خاصة بحيث نراها فى النهاية تتكامل ولا تتناقض، وهو ما يدل على أن البلاغة أكبر من أن تنحصر فى ذوق أمة واحدة من الأمم، بل كل يركز عليها من جانب واحد من جوانبها ليس إلا، وهو ما عبر العرب عنه بقولهم: "لكل مقام مقال". أى أن على السياق فى الكلام (وفى غير الكلام أيضا، وهو ما يعرف الآن بـ"نظرية السياق") مُعَوَّلا كبيرا. بيد أننا كنا نؤثر لو استطاع الجاحظ أن يورد لنا صاحب كل قول من هذه الأقوال وموقعه من ثقافة أمته وأدبها، لكنه للأسف لم يفعل! المهم أن النص الذى أمامنا الآن هو من نصوص الدراسة المقارنة المبكرة والهامة فى تراثنا النقدى.

وفى موضع آخر من "البيان والتبيين" أيضا يسوق الجاحظ هذا النص الذى يتناول تأثر البلاغة العربية بما نُقل من بلاغة الهند بشيء من التفصيل أكبر، إذ يورد نص صحيفة هندية تعرض لتعرف البلاغة فى مجال الخطابة: "قال معمَّر أبو الأشعث: قلتُ لبَهْلة الهنديّ أيّامَ اجتلَب يحيى بنُ خالد أطبّاءَ الهند مثل مَنكَة وبازيكر وقلبرقل وسندباذ وفلان وفلان: ما البلاغةُ عندَ الهند؟ قال بَهْلة: عندنا في ذلك صحيفةٌ مكتوبة، ولكنْ لا أُحسن ترجمتَها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأثِقَ من نفسي بالقيام بخصائصها، وتلخيص لطائف معانيها، قال أبو الأشعث: فلقيتُ بتلك الصحيفة التراجمةَ فإذا فيها: أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيبُ رابطَ الجأش، ساكنَ الجوارح، قليلَ اللحظ، متخيّرَ اللفظ، لا يكلّم سيّدَ الأمة بكلام الأمة ولا الملوكَ بكلام السُّوقة، ويكونَ في قُواه فضلُ التصرُّف في كلّ طبقة، ولا يدقّق المعاني كلَّ التدقيق، ولا ينقّح الألفاظ كل التنقيح، ولا يصفّيها كلَّ التصفية، ولا يهذّبها غاية التهذيب، ولا يفعلَ ذلك حتّى يصادفَ حكيما أو فيلسوفا عليما، ومَن قد تعوّد حذف فضول الكلام، وإسقاطَ مشتركات الألفاظ، وقد نَظَر في صناعة المنطق على جهة الصّناعة والمبالغة لا على جهة الاعتراض والتصفح، وعلى وجه الاستطراف والتظرُّف". ويدور الكلام فى هذه السطور على مراعاة مبدإ مقتضى الحال، وهو ما كان العرب يقصدونه بقولهم: "لكل مقامٍ مقال"

حسبما مر قبل قليل، وعلى أن يترك الأديب متنفَّسا كافيا للطبع فلا يسرف فى مراعاة أصول الصنعة حتّى لا يتخشَّب الإبداع تخشُّبًا .

وللجاحظ كذلك مقارنات بين العرب وبعض الأمم الأخرى فى فَنَّى الخطابة والرسائل هى من صميم الدراسات الأدبية المقارنة، إذ عرض فى "البيان والتبيين" ما قالته الشعوبية من أن "الخطابة شيءٌ في جميع الأمم، وبكلِّ الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتّى إنّ الزَّنج مع الغثَارة، ومع فرط الغباوة، ومع كلال الحدّ وغلَظ الحسّ وفساد المزاج، لَتُطيل الخُطَبَ، وتفوق في ذلك جميعَ العجم، وإن كانت معانيها أجفى وأغلظ، وألفاظُها أخْطَلَ وأجهل . وقد علمْنا أنّ أخطبَ النّاس الفُرْس، وأخطبَ الفرس أهل فارس، وأعذبَهم كلاما وأسهلهم مخرجا وأحسنهم دلاّ وأشدّهم فيه تحكما أهلُ مرو، وأفصحَهم بالفارسية الدَّرِيَّة وباللغة الفَهْلَوِيّة أهلُ قصبة الأهواز . فأمّا نَغْمةُ الهَرابذة ولغةُ المَوَابذة فلصاحب تفسير الزَّمزمة . قالوا : ومَن أحبَّ أن يبلُغ في صناعة البلاغة ويعرفَ الغريب ويتبحَّرَ في اللغة فليقرأ كتاب كارْوَنْد، ومَن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعبَر والمَثُلات والألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة فلْينظرْ في سيَر الملوك . فهذه الفرسُ ورسائلُها وخطبها، وألفاظُها ومعانيها . وهذه يونان ورسائلها وخطبها، وعِلَلُها وحِكَمُها، وهذه كتُبها في المنطق التي قد جعلتها الحكماءُ بها تعرف السَّقَم من الصّحّة، والخطأ من الصَّواب . وهذه كتبُ الهند في حِكَمها وأسرارها، وسيَرها وعللها . فمن قرأ هذه الكتبَ، وعرفَ غَوْرَ

تلك العقول، وغرائبَ تلك الحكَم، عرف أين البيانُ والبلاغة، وأين تكاملَتْ تلك الصناعة. فكيف سَقَطَ على جميع الأُمَم من المعروفين بتدقيق المعاني وتخَيّر الألفاظ وتمييز الأمور أن يشيروا بالقَنا والعصيّ، والقُضبان والقسيّ؟ كلا، ولكنكم كنتم رعاةً بين الإبل والغنم، فحملتم القَنا في الحضَر بفضل عادتكم لحملها في السَّفَر، وحملتموها في المَدَر بفَضْل عادتكم لحملها في الوبَر، وحملتموها في السِّلم بفضْل عادتكم لحملها في الحرب. ولطُول اعتيادكم لمخاطبة الإبل جفا كلامُكم. وغلُظت مخارجُ أصواتكم، حتّى كأنّكم إذا كلمتم الجلساء إنّما تخاطبون الصُّمَّان. وإنما كان جُلّ قتالكم بالعصيّ، ولذلك فخر الأعشى على سائر العرب فقال: لسنا نُقاتل بالعصيِّ ولا نُرامي بالحجارة".

ثم كرّ الجاحظ على هذا الادعاء مفندا ما يحويه من شبهات شبهةً شبهةً: "وجملة القول أنّا لا نعرف الخُطَبَ إلاّ للعرب والفُرْس، فأمّا الهندُ فإنما لهم معانٍ مدوَّنة، وكُتُبٌ مخلّدة، لاتضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف، وإنّما هي كتبٌ متوارثة، وآدابٌ على وجه الدَّهر سائرةٌ مذكورة.

ولليونانيّين فلسفةٌ وصناعةُ منطق، وكان صاحبُ المنطق نفسُه بَكيَّ اللسان، غيرَ موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه. وهم يزعمون أنّ جالينوس كان أنطَقَ الناس، ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة. وفي الفُرس خُطباء، إلاّ أنّ كلّ كلامٍ للفرس وكلّ معنىً للعجم فإنما هو عن طُول فكرة وعن اجتهاد رأي وطُول خلوة، وعن

مشاورة ومعاونة، وعن طُول التفكُّر ودراسة الكتُب، وحكاية الثاني علمَ الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتّى اجتمعت ثمار تلك الفكَر عند آخرهم.

وكلُّ شيءٍ للعرب فإنّما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مكابدة، ولا إجالةُ فكر ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرفَ وَهْمَه إلى الكلام، وإلى رَجَزِ يومِ الخصام، أو حين يمتَح على رأس بئر، أو يحدُو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراعٍ أو في حرب، فما هو إلاّ أن يصرف وَهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يدرسه أحدًا من ولده، وكانوا أُميّين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون، وكان الكلام الجيّد عندهم أظهرَ وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهَر، وكل واحد في نفسه أنطَق، ومكانُه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوْجَد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفّظ، ويحتاجوا إلى تدارُس، وليس هم كمن حفظ علمَ غيره، واحتذى على كلام مَن كان قبله، فلم يحفظوا إلاّ ما عَلِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتّصل بعقولهم، من غير تكلّف ولا قصد، ولا تحفّظ ولا طلب، وإنّ شيئاً هذا الذي في أيدينا جزءٌ منه لَبالمقدار الذي لا يعلمه إلاّ مَن أحاط بقَطْر السَّحاب وعدد التّراب، وهو الله الذي يحيط بما كان، والعالمُ بما سيكون.

ونحن، أبقاك الله، إذا ادّعينا للعرب أصنافَ البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعَنا العلم أن ذلك لهم شاهدٌ صادق من الدّيباجة الكريمة، والرَّونَق العجيب، والسَّبْك والنَّحت، الذي لا يستطيع أشعَرُ الناس اليومَ ولا أرفعهُم في البيان أن يقول مثل ذلك إلاّ في اليسير والنَّبْذ القليل. ونحن لا نستطيع أن نعلم أنّ الرسائل التي بأيدي الناس للفُرْس أنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمةٌ غير مولدة، إذ كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عُبَيد الله وعبد الحميد وغيلان يستطيعون أن يولّدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك السِّيَر. وأخرى: أنك متى أخذتَ بيد الشُّعوبيّ فأدخلتَه بلادَ الأعراب الخُلَّص، ومعدنَ الفصاحة التامّة، ووقَفْتَه على شاعرٍ مُفْلِق، أو خطيبٍ مِصْقَع، علم أنَّ الذي قلتَ هو الحقُّ، وأبصَرَ الشاهد عياناً، فهذا فرقُ ما بيننا وبينهم".

وفى "الحيوان" للجاحظ أيضا نقرأ هذا التعليق الذى رد به على من يُثبت طول الخطب للزنوج: "وأما ما ذَكَر به الزنجَ من طول الخُطب فكذلك همْ في بلادهم وعند نوائبهم، ولكنّ معانيهم لا ترتفع عن أقدار الدوابّ إلا بما لا يُذْكَر". فهذه النصوص هى من صميم الدراسات الأدبية المقارنة، لأنها فى المقارنة بين المواهب العقلية والفنية لدى العرب وبين مواهب الفرس والهند والإغريق وانعكاس ذلك فى فنين من الفنون الأدبية هما الخطابة وكتابة الرسائل الديوانية وما يرتبط بهما من تقاليد فنية واجتماعية، وكذلك العوامل التى

ساعدت على ظهور هذه المواهب والتقاليد، وأدت إلى نشوء تلك الفروق التى رأى الجاحظ أنها تميز كل أمة عن الأخرى.

وإذا كانت النصوص الجاحظية السابقة فى المقارنة بين العرب وغيرهم فى ميدانى الخطب والرسائل فإن النص التالى، وهو كذلك من كتابه: "البيان والتبيين"، هو فى المقارنة الشعرية: "وقد ذكرنا أنَّ الأمم التي فيها الأخلاقُ والآداب والحكَم والعلم أربع، وهي: العرب، والهند، وفارس، والروم، وقال حُكَيم بنُ عيَّاش الكلبيُّ:

ألم يـكُ مُلْـكُ أرضِ اللّـه طُـرّاً * لأربعـة لـه متميّـزينا

لحِمْيَـرَ والنّجاشـي وابـنِ كسـرى * وقيصَـر غـيرَ قـول المُنْتـرينا

فما أدري بأيّ سبب وضع الحبشةَ بهذا المكان. وأما ذكرُه لحمْيَر فإنْ كانَ إنما ذهب إلى تُبَّع نفسه في الملوك فهذا له وجه، وأما النَّجاشيّ فليس هو عند الملوك في هذا المكان. ولو كان النجاشيُّ في نفسه فوق تُبَّع وكسرى وقيصر لما كان أهلُ مملكته من الحبَش في هذا الموضع، وهو لم يفضل النجاشيَّ لمكان إسلامه. يدل على ذلك تفضيلُه لكسرى وقيصر. وكان وَضَعَ كلامه على ذكر الممالك، ثم ترك الممالك وأخذ في ذكر الملوك، والدّليل على أن العرب أنطقُ، وأن لغتَها أوسع، وأن لفظَها أدلُّ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثالَ التي ضُرِبت فيها أجْوَد وأسْيَر، والدّليل على أن البديهة مقصورٌ عليها، وأن الارتجال والاقتضاب خاصٌ فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي

تسميه الرُّوم والفرس: "شعرا"، وكيف صار النَّسيب في أشعارهم وفي كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم وفي ألحانهم إنما يقال على ألسنة نسائهم، وهذا لا يُصاب في العرب إلاّ القليلَ اليسير، وكيف صارت العرب تقطّع الألحانَ الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجمُ تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسُط حتّى تدخل في وزن اللحن فتضعَ موزونا على غير موزون" .
وبالمناسبة فهذه الملاحظات المقارنة تحتاج بدورها إلى من يدرسها دراسة مقارنة للتثبت من مدى صحتها أو تهويلها أو نُدُودها عن الصواب جملة وتفصيلا والأسباب التى أدت بالجاحظ إلى هذا أو ذاك فى حالة ما لو ثبت أنها ملاحظات غير سديدة. . . إلخ.

وفى هذا السياق من المقارنة بين الأدب العربى فى بعض خصائصه وبعض الآداب الأجنبية نورد هذا النص المهم من "المثل السائر" لابن الأثير فى مسألة طول القصائد وقصَرها بين الشعر العربى ونظيره الفارسى، إذ كان ابن الأثير يوازن بين فنَّى النثر والشعر ويرصد الفروق بينهما، إلى أن أتى إلى مسألة التطويل والتقصير فقال إنه مما لا يحسن فى الذوق العربى أن يطوّل الشاعر قصائده ويشقق المعانى ويستوفى الكلام فيها مما هو أليق بالنثر. وهنا ينطلق فى موازنة بين العرب والفرس فى تلك النقطة قائلا إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتى بيت أو ثلثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير

منه. بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مَرْضيّ. والكاتب لا يُؤتى من ذلك، بل يطيل الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو مجيد في ذلك كله، وهذا لا نزاع فيه لأننا رأيناه وسمعناه وقلناه. وعلى هذا فإني وجدت العجم يَفْضُلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر".

وقد نقل الدكتور السعيد محمد جمال الدين هذا النص ووازن بينه وبين ما قاله الدكتور طه حسين من أن الشعر الفارسى يقوم على تقليد رصيفه العربى فى جوانب منه، ورأى أن ابن الأثير كان أكثر إنصافا من طه حسين، الذى قال إنه أرجع كل شىء فى الأدب الفارسى بكل ما يتميز به من عبقرية إلى الأدب العربى (د. السعيد محمد جمال الدين/ نقوش فارسية على لوحة عربية/ الدار الثقافية للنشر/ القاهرة/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م/ ٨٦- ٨٨). والحق أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل ما قاله هو أن الشعر الفارسى (لا

أدب الفرس أجمع) يدين للأدب العربى "بناحية من أنحائه"، يقصد الأوزان الشعرية. وأنا أفهم محبة الأستاذ الدكتور للأدب الفارسى، على الأقل لأنه تخصصه، فضلا عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره ممن لا يتصلون به إلا عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا شىء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شىء فى آداب الفرس إلى احتذاء الأدب العربى ليس غير هو شىء آخر مختلف.

كذلك أحب أن أهدى إلى الأستاذ الدكتور النص التالى الذى عثرت به أثناء تجوالى فى تراثنا الأدبى والنقدى للحصول على أكبر قدر من النصوص المقارنة فيه، وهو يتعلق بـ"الشاهنامه"، التى حاول أن يجد فى كتب نقدنا القديم كل ما يتعلق بها فلم يعثر فيما يبدو لى إلا على نص ابن الأثير السالف. والنص موجود فى كتاب صلاح الدين الصفدى: "نصرة الثائر على المثل السائر"، الذى ألفه للرد على بعض ما جاء فى كتاب ابن الأثير كما هو واضح من عنوانه، وهو يجرى على النحو التالى: "قال (أى ابن الأثير) في تفضيل النثر على النظم في آخر الكتاب إن "الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورا متعددة ذوات معان مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل. والكثير من ذلك رديء غير مَرْضيّ. والكاتب لا يُؤْتَى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون

مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة. وهو مُجيد في ذلك كله. وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وقلناه.

وعلى هذا فإني وجدت العجم يُفضِّلون العرب في هذه النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنَّفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف شاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العرب بالنسبة إليها كقطرة من بحر". أقول: قد ختم ابن الأثير رحمه الله تعالى كتابه بهذه النكتة التي مال فيها إلى الشعوبية، وما قال مَعْمَر بن المثنى ولا سهل بن هارون ولا ابن غَرْسيَه في رسالته مثل هذا. وقد وُجد في أهل اللسان العربي مَنْ نظَم الكثير أيضا. وإنْ عَدّ هو الفردوسي عددت له مثل ذلك جماعة، منهم من نَظَم تاريخ المسعودي نظما في غاية الحسن، ومنهم من نظم كتاب كليلة ودمنة في عشرة آلاف بيت، ونظمها أبان اللاحقي أيضا. وأخبرني الشيخ الإمام الحافظ شمس الدين أبو عبد الله محمد الذهبي أن مكي ابن أبي محمد بن محمد بن أبيه الدمشقي (عُرف بـ"ابن الدجاجية") نظَم كتاب "المهذب" قصيدة علي رَويّ الراء سماها: "البديعة في أحكام الشريعة"، انتهى. قلت: والمهذب في أربع مجلدات.

وبعض المغاربة امتدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم في قصيدة عدتها ثمانية عشر ألف بيت. ولابن الهبارية كتاب "الصادح والباغم" في ألفي بيت، كل بيت منها قصرٌ مَشيد، ونكته ما عليها في الحسن مزيد، يشتمل على الحكايات والنوادر والأمثال والحكم، وكلها في غاية الفصاحة والبلاغة ليس فيها "لو" ولا "ليت". وأما من نَظَم الألف وما دونه فكثير جدا لا يبلغهم الحصر، وأما "الشاطبية" وما اشتملت عليه من معرفة القراءات السبع واختلافها، وتلك الرموز التي ظاهرها الغزل وباطنها العلم، فكتاب اشتهر وظهر، وخلب سحره الألباب وبهر، حتى قال القائل فيها:

جلا الرّعينيّ علينا ضحى * عروسه البكر ويا ما جلا

لو رامها مبتكرٌ غيره * قالت قوافيها له الكل: لا

وأما أراجيز النحو والعروض والفقه، كالذي نظم "الوجيز" و"منظومة الحنفية" وغير ذلك من الطب وغيره من العلوم فكثير جدا إلى الغاية التي لا يحيط بها الوصف.

وما سمعنا بمن اشتغل من العجم بالعربية إلا وفضَّل اللغة العربية. برهان هذه الدعوى أن أبا علي الفارسي وبندار وأبا حاتم والزمخشري وغير هؤلاء لما اشتغلوا بالعربية وذاقوا حلاوتها، هاموا بها وكَلفوا بمحاسنها، وأَفنَوا الليالي والأيام في تحصيلها، وأنفقوا مدة العمر في تأليفها وتدوينها وتتبع محاسنها وقواعد أَقيِستها وغرائب فنونها. ومن المستحيل أن يكون هؤلاء القوم اجتهدوا

هذا الاجتهاد في العربية وأفنَوْا مدة العمر، وهي ما لا يُخلَف، في شيء هو دون غيره، والأَولى بهم وبكل عاقل الاشتغال بالأحسن والأفصح والأبلغ والأحكم. ولو علم هؤلاء القوم أن اللغة الأعجمية لها "أفعل التفضيل" ما عرَّجوا على العربية إلا ريثما عرفوها، ثم عاجوا إلى لغتهم. ومن الكَلِم النوابغ للزمخشري: "فَرْقك بين الرُّطَب والعجم فَرْقك بين العرب والعجم". ومنها: "العرب نَبْعٌ صلب المعاجم، والغرَب مثلٌ للأعاجم". فانظر إلى الزمخشري كيف جعل العرب رُطَبا والعجم عجما، والعجم بتحريك الجيم هو النوى، وكيف جعل العرب مثل شجر النبع، وهو صُلب تُتَّخذ منه القِسيّ، وجعل العجم مثل شجر الغَرَب، وهو خَوّار. قال المتنبي:

فلا تَنَلْك الليالي، إنّ أيديها * إذا ضربْن كَسَرْن النبع بالغَرَب

فإن قلتَ: ما كان علماء العربية من العجم عالمين باللغة العجمية كما ينبغي، قلتُ: أليس أنهم كانوا يعرفون العجمية، ثم إنهم تمهروا في العربية وبالغوا في إتقانها؟ ومن وصل في لغة من اللغات إلى ما وصل إليه أبو علي والزمخشري وغيرهما من معرفة الاشتقاق الأكبر والأصغر والأبنية والتصرف في الاسم والفعل الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل والمفعول وصارت له تلك الملكة، كان عنده من الأهلية أن ينظر في كل لغة عرف لسانها، وأن يستخرج قواعدها ويتبع أصولها فيقع على غرائب حكمها ومحاسن قواعدها لاشتباك العلوم بعضها ببعض واجتماع شملها في الغاية التي أوجبت وضعها. ولا يضع

اللغة إلا حكيم. ألا ترى أن بعض النحاة رتب اللغة التركية على القواعد النحوية، وميز الاسم من الفعل، والماضي من المضارع من الأمر، وضمير المتكلم من المخاطب من الغائب، والجمع من الإفراد، وعلامة الجمع، والمضاف من المضاف إليه إلى غير ذلك؟ وهذا أمر غير خاف. وأما قوله إن "كتاب شاه نامه ستون ألف بيت كلها في غاية الحسن من الفصاحة والبلاغة، وما فيها ما يعاب"، فإن هذه الدعوى لا تُسْمَع مجردةً عن البرهان الذي يؤيدها. ومن يأتي بستين ألف كلمة، أو بستة آلاف كلمة تكون في غاية الفصاحة في الألفاظ، والبلاغة في المعنى حتى إنها لا تعاب بوجه؟ هذا ليس في قُوَى البشر في لغة من اللغات.

سلّمنا أن ذلك ما يعاب في تلك اللغة، فمن أين لك أن جيد شعر العجم في طبقة جودة شعر العرب. كما تقول: القمر أشد نورا من النجوم، والشمس أشد نورا من النجوم، فالشمس والقمر اشتركا في الفضيلة على النجوم، ولكنهما في نفسيهما لا يستويان مثلا.

وكـــلٌ لـــه فضـــله، والحُجُـــو ل يـــوم التفاضـــل دون الغـــررْ

فهل جيّد العجم مثل جيّد العرب، كوصف امرئ القيس في الخيل، والنابغة في الاعتذار، وزهير في المدائح، والأعشى في الخمر؟ أو كجيّد جرير والفرزدق والأخطل وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نُوَاس وديك الجن والحسين بن الضحاك والمتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز وأبي فراس

وغيرهم وإلى هذا العصر، وما بين ذلك من الشعراء الذين تغرق قطرات العجم في لججهم، حتى إنه يقول: إن ذلك كله جيد لا يعاب. هل يستويان مثلا في الجودة من حيث هي:

ألم تر أن السيف ينقص قيمةً * إذا قلت إن السيف أمضى من العصا؟

وإنما قلّ الجيّد في الشعر لأن البلغاء وعلماء الأدب انتقَوُا الجيّد العالي الذي يكون نهاية في الفصاحة والبلاغة، وجعلوه أنموذجا ومثالا يُحذَى، على ما قرروه بقوة فكرهم وصحة انتقادهم، فكان ذلك الجيد في الطبقة العليا. ولا جرم أن الساقط من الشعر أكثر من العالي عند أئمة البلاغة، وإلا فعلى الحقيقة الذي يعده أرباب البلاغة من ساقط الشعر يكون جيدا عند غيرهم غير معيب، إلا ما هو ساقط إلى الغاية. وهذه النكتة هي العلة في قلة الجيد من الشعر. ومن أين في شعر العجم ما في شعر العرب من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه والتورية والاستخدام والجناس، على اختلاف كل نوع من هذه الأنواع وتشعب أقسامه، إلى غير ذلك من أنواع البديع، وهو ما يقارب المائة نوع؟ هيهات ما بينهما صيغة أفعل. وذكر الحصري في "زهر الآداب" أن أعرابيا قال لشاعر من أهل الفرس: "الشعر للعرب، وكل من يقول الشعر منكم، فإنما نزا على أمه رجل منا". انتهى. وقد أنصف ابن خلف في قوله: "وللعرب بيت وديوان، وللعجم قصر وإيوان".

وأما دعواه أن الشاعر لا يُحْسِن في الأكثر، فالعذر في ذلك ظاهر لأنه في ضائقتين شديدتين إلى الغاية، وهما: الوزن، ولزوم الروي الواحد. والناثر غير مضطر إلى شيء منهما، بل هو مُخلّى ونفسه: إن شاء أتى بسجعتين على حرف واحد، وإن شاء على أكثر، وإن شاء أتى بالسجعة على عشرين كلمة، أو على أقل إلى كلمتين. ولو أتى الكاتب برسالة مطولة على حرف واحد في سجعه، وعدد مخصوص من كلمات السجع، لكان حاله حال الشاعر، بل كان كلامه أسمج وأثقل على الأسماع والقلوب، لأن الشعر يروّجه الوزن، ولا كذلك النثر. فحينئذ لا يصلح هذا أن يكون فضيلة في النثر على النظم.

وكيف، ولم يزل للشعر ماءٌ * يرفّ عليه ريحان القلوب؟

وليكن ها هنا آخر ما أردته من الكلام على "المثل السائر"، وقد سامحته في كثير سقُطُه فيه ظاهر".

ولا ريب فى أن هذا النص يشهد للصفدى (وهذه ميزة فى معظم علمائنا القدامى) بسعة الاطلاع وحضور الشواهد على مَدّ ذراعه رغم أنه كان يعيش فى عصر لا يعرف المشباك (الإنترنت) ولا الفهارس. وبالمثل لا بد من التنبيه عنده إلى روح الحب الغلاب للعرب وكل ما يتصل بهم من لغة وأدب وفكر. لكنى لا أستطيع أن أشاركه الزعم بأن الآداب الأخرى تخلو من التشابيه والاستعارات والكنايات، وإن كان كلامه فى البديع لا ينطبق عليه هذا، إذ يبدو لى أن لساننا، فى عصور معينة منه على الأقل، قد استعمل

المحسنات البديعية أكثر جدا مما فعل أى أدب آخر مما نعرف. وعلى كل حال فإن هذا النص هو من النصوص الكاشفة فى ميدان المقارنات الأدبية فى نقدنا القديم.

ومع ابن قتيبة فى النص التالى يلقانا جانب آخر من جوانب الدراسة الأدبية المقارنة، ألا وهو المقارنة بين موضوعات الشعر العربى ونظامه العروضى وما يقابل ذلك فى الأشعار الأعجمية، بالإضافة إلى الأشكال العروضية التى أخذها الشعر الفارسى قبل الإسلام من لغة الضاد. يقول: "وللعرب شعر لا يَشْرَكُها أحد من الأمم الأعاجم فيه على الأوزان والأعاريض والقوافى والتشبيه ووصف الديار والآثار والجبال والرمال والفَلَوات وسُرَى الليل والنجوم. وإنما كانت أشعار العجم وأغانيهم فى مُطْلَق من الكلام، ثم سمع بَعْدُ قومٌ منهم أشعار العرب وفهموا الوزن والعروض فتكلفوا مثل ذلك فى الفارسية وشبّهوه بالعربية". فابن قتيبة فى هذه السطور يتناول موضوعا من موضوعات الأدب المقارن، وهو موضوع تأثير أدب أمة من الأمم على أدب أمة أخرى، والتأثير هنا فى موضوعات الشعر وموسيقاه، وإن لم يفصّل عالمنا القديم القضية بما يضع النقط على الحروف كما نقول اليوم.

وتحت عنوان "في التنبيه على خطإ المعاني وصوابها . . ." يكتب أبو هلال العسكرى فى "كتاب الصناعتين" قائلا: "إن الكلام ألفاظٌ تشتمل على معانٍ تدل عليها ويعبّر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى

كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأنّ المدار بَعْدُ على إصابة المعنى، ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسْوة، ومَرْتبة إحداهما على الأخرى معروفة. ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها بلغة من اللغات، ثم انتقل إلى لغة أخرى تهيّأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى. ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي فحوّلها إلى اللسان العربي؟ فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ". ففى هذا النص إشارة كاشفة إلى أحد المصادر التى امتاح منها بعض الكتّاب العرب ذوى الباع الأوفى فى الكتابة الديوانية، وهو ما ينبهنا إلى أحد المسارات التى سلكتها صنعة الأسلوب الأدبى فى ذلك المجال الكتابى من الفرس إلى العرب فى أواخر العصر الأموى.

وثمة مسألة ذات أهمية شديدة فى ميداننا هذا، وهى البحث فى تمايز الأذواق والفُهُوم الأدبية بين لغة ولغة. وقد عثرت على هذا النص المهم وأنا بصدد تأليف الفصل الحالى، وهو عبارة عن حوار بين عمرو بن عبيد المعتزلي وأبي عمرو بن العلاء التميمي حول مدى التطابق أو الاختلاف بين استعمال إحدى الكلمات فى لغة ما واستعمالها هى ذاتها فى لغة مغايرة تبعا لتباين الأذواق فى الأمتين: "جاء عمرو بن عُبَيْد المعتزلي إلى أبي عمرو بن العلاء التميمي فقال: يا أبا عمرو، يُخْلف الله وعده؟ قال: لا. قال: أفرأيت من

أوعده الله على عمل عقابا، أيخلف الله وعده فيه؟ فقال أبو عمرو بن العلاء: من العُجْمة أُتيتَ يا أبا عثمان. إن الوعد غير الوعيد، إن العرب لا تَعُدّ عارا ولا خُلفا أن تَعد شرًّا ثم لا تفعله، بل ترى ذلك كرما وفضلا، وإنما الخُلف أن تَعد خيرا ثم لا تفعله. قال: فأَوْجِدْني هذا في كلام العرب. قال: نعم، أما سمعت إلى قول الأول:

وإنـــيَ، إن أَوْعَدْتُـــه أو وَعَدْتُـــه * لَمُخْلِفُ إيعادي ومُنْجِزُ مَوْعِدي؟"

ليس ذلك فقط، بل هناك النص المهم التالى، وهو فى النعى على من يفتّنون بالمصطلحات والمفاهيم الفلسفية والنقدية الإغريقية التى كان ابن قتيبة وأمثاله من المخلصين للثقافة العربية والإسلامية لا يَرْحُبون بها صدرا. قال ابن قتيبة فى مقدمة كتابه: "أدب الكاتب": "فإني رأيت أكثر أهل زماننا هذا عن سبيل الأدب ناكبين، ومن اسمه متطيّرين، ولأهله كارهين: أما النّاشئ منهم فراغب عن التعليم، والشّادي تارك للازدياد، والمتأدّب في عنفوان الشباب ناسٍ أو متناسٍ ليدخل في جملة المجدودين، ويخرج عن جملة المحدودين. فالعلماء مغمورون، وبكرّة الجهل مقموعون حين خوى نجم الخير، وكسدت سوق البرّ، وبارت بضائع أهله، وصار العلم عارا على صاحبه، والفضل نقصا، وأموال الملوك وقفا على شهوات النفوس، والجاه الذي هو زكاة الشرف يباع بيع الخَلَق، وآضت المروءات في زخارف النَّجد وتشييد البُنيان، ولذات النفوس في اصطفاق المزاهر ومعاطاة الندمان، ونُبذت الصنائع، وجُهل قدر

المعروف، وماتت الخواطر، وسقطت همم النفوس، وزُهد في لسان الصدق وعقد الملكوت، فأبعد غايات كاتبنا في كتابته أن يكون حسن الخط قويم الحروف، وأعلى منازل أديبنا أن يقول من الشعر أبياتا في مدح قَيْنَة أو وصف كأس، وأرفع درجات لطيفنا أن يطالع شيئا من تقويم الكواكب، وينظر في شيء من القضاء وحَدّ المنطق، ثمّ يعترض على كتاب الله بالطعن وهو لا يعرف معناه، وعلى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم بالتكذيب وهو لا يدري من نقله. قد رضي عوضا من الله ومما عنده بأن يقال: فلان لطيف، وفلان دقيق النظر. يذهب إلى أن لُطف النظر قد أخرجه عن جملة النّاس وبلغ به علم ما جهلوه، فهو يدعوهم: الرَّعاع والغُثَاء والغُثْر، وهو لَعَمْرُ الله بهذه الصفات أولى، وهي به أليق، لأنه جهل وظنّ أنْ قد علم، فهاتان جهالتان، ولأن هؤلاء جهلوا وعلموا أنهم يجهلون.

ولو أن هذا المُعْجَب بنفسه، الزاري على الإسلام برأيه، نظر من جهة النظر لأحياهُ الله بنور الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وآدابها، فنَصَبَ لذلك وعاداهُ، وانحرف عنه إلى علم قد سلمه ولأمثاله المسلمون، وقلّ فيه المتناظرون، له ترجمة تروق بلا معنى، واسمٌ يَهُول بلا جسم. فإذا سمع الغُمْرُ والحدَثُ الغِرُّ قوله: الكون والفساد، وسَمع الكيان. والأسماء المفردة، والكيفية والكمية والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع، وظن أن تحت هذه الألقاب كلّ فائدة وكلّ لطيفة، فإذا طالعها لم يَحْلَ منها

بطائل، إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعَرَضُ لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة، والنقطة لا تنقسم، والكلام أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة. ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي الأمر والاستخبار والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب، وهو الخبر، والآنُ حدُّ الزمانين، مع هذيان كثير، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا وكذا مائة من الوجوه. فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وَبالا على لفظه، وقيدا للسانه، وعِيًّا في المحافل، وعُقْلَةً عند المناظرين.

ولقد بلغني أن قوما من أصحاب الكلام سألوا محمد بن الجَهْم البرمكيَّ أن يذكر لهم مسألة من حد المنطق حسنة لطيفة، فقال لهم: ما معنى قول الحكيم: "أول الفكرة آخر العمل، وأول العمل آخر الفكرة"؟ فسألوه التأويل، فقال لهم: مَثَلُ هذا رجلٌ قال: "إني صانع لنفسي كِنًّا" فوقعت فكرته على السقف، ثمَّ انحدر فعلم أن السقف لا يكون إلا على حائط، وأن الحائط لا يقوم إلا على أُسّ، وأن الأُسَّ لا يقوم إلا على أصل، ثمَّ ابتدأ في العمل بالأصل، ثمَّ بالأسّ، ثمَّ بالحائط، ثمَّ بالسقف؛ فكان ابتداء تفكره آخر عمله وآخر عمله بدء فكرته. فأية منفعة في هذه المسألة؟ وهل يجهل أحد هذا حتى يحتاج إلى إخراجه بهذه الألفاظ الهائلة. وهكذا جميع ما في هذا الكتاب. ولو أن مؤلف "حد المنطق" بلغ زماننا هذا حتى يسمع دقائق الكلام

في الدين والفقه والفرائض والنحو لعدّ نفسه من البُكم، أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة وفصْل الخطاب.

فالحمد لله الذي أعاذ الوزير أبا الحسن، أيده الله، من هذه الرذيلة. وأبانه بالفضيلة، وحَبَاه بخيم السلف الصالح، وردّاه رداء الإيمان، وغشّاه بنوره، وجعله هُدًى من الضلالات، ومصباحا في الظلمات، وعرّفه ما اختلف فيه المختلفون، على سَنَن الكتاب والسُنَّة، فقلوب الخيار له مُعْتَلِقةٌ، ونفوسهم إليه مائلة، وأيديهم إلى الله فيه مَظَانَّ القبول ممتدّةٌ، وألسنتهم بالدعاء له شافعة: يهجع ويستيقظون، ويغفُل ولا يغفُلون. وحُقَّ لمن قام لله مقامه، وصبر على الجهاد صَبْرَهُ، ونوَى فيه نيّته، أن يلبسه الله لباس الضمير، ويُرَدِّيه رداء العمل الصالح، ويَصُور إليه مختلفات القلوب، ويُسعده الصدق في الآخرين".

وهو نص يكشف لنا اختلاف الأذواق الأدبية والنقدية فى ذلك العصر الذى كانت تتجاذبه نزعتان: عربية إسلامية واضحة مستقيمة لا تعرف التكلف والتنطس، وأخرى أجنبية يغرم أصحابها بالمصطلحات الغريبة والطنطنات التى تروع بعض المثقفين والكتاب وتستولى على عقولهم كما هو حادث الآن فى بيئة الكتاب والأدباء، إذ نجد من يردد المصطلحات الحديثة والأسماء الأوربية دون أن يكون على شىء من العلم بها، ويستعملها كثيرا فى كتاباته فى تخبط وتعمّيم فيفسد غاية الإفساد، وهو يظن أنه قد أتى على نهاية العلم والمعرفة، على حين أنه لا يفقه مما يكتب كثيرا ولا قليلا.

كذلك هناك هذا النص الآخر فى المقارنة بين اللغة العربية وعلم المنطق اليونانى الذى كان كثير من العرب والمسلمين، فضلا عن النصارى بالذات، مفتونين به أشد الفتنة، ومدى استغناء لسان الضاد عنه أو احتياجه إليه. وفيه يورد كاتبه مناظرة طويلة جرت في مجلس الوزير أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات عام ٣٢٠ للهجرة النبوية بين أبى سعيد السيرافى اللغوى المعروف ومتى بن يونس المترجم الذى نقل عددا من كتب يونان فى العلوم الطبيعية والفلسفية على عهد العباسيين. والنص موجود فى ترجمة السيرافى من "معجم الأدباء" (ط٢/ دار الفكر/ بيروت/ ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م/ ٨/ ١٩٠ - ٢٢٧)، وسنكتفى منه بما يلى (ص ٢٠١- ٢٠٦):

"قال أبو سعيد: . . . أسألك عن حرف واحد هو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميزة عند أهل العقل، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاطاليس الذي تُدِلّ به، وتُباهي بتفخيمه، وهو الواو، وما أحكامه؟ وكيف مواقعه؟ وهل هو على وجه واحد أو وجوه؟ فبُهِت متى وقال: هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه لأنه لا حاجة بالمنطقي إلى النحو، وبالنحوي حاجة إلى المنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى، والنحو يبحث عن اللفظ، فإنْ مَرّ المنطقي باللفظ فبالعَرَض، وإن عبر النحوي بالمعنى فبالعَرَض، والمعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضع من المعنى. قال أبو سعيد: أخطأتَ، لأن المنطق والنحو، واللفظ والإفصاح، والإعراب والبناء، والحديث والإخبار

والاستخبار، والعَرْض والتمني، والحَضّ والدعاء، والنداء والطلب، كلها من واد واحد بالمشاكلة والمماثلة. ألا ترى أن رجلا لو قال: نطق زيد بالحق ولكنْ ما تكلم بالحق، وتكلم بالفُحْش ولكنْ ما قال الفُحْش، وأعرب عن نفسه ولكنْ ما أفصح، وأبان المراد ولكنْ ما أوضح، أو فاهَ بحاجته ولكنْ ما لَفَظ، أو أخبر ولكنْ ما أنبأ، لكان في جميع هذا مخرّفا ومناقضا، وواضعا للكلام في غير حقه، ومستعملا اللفظ على غير شهادة من عقله وعقل غيره؟ والنحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة، وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان، يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتا على الزمان، لأن مستملي المعنى عقل، والعقل إلهي، ومادة اللفظ طينية، وكل طيني متهافت، وقد بقيت أنت بلا اسم لصناعتك التي تنتحلها، وآلتك التي تَزْهَى بها، إلا أن تستعير من العربية لها اسما فتُعار، ويُسَلَّم لك بمقدار، وإن لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، واجتلاب الثقة، والتوقي من الخلة اللاحقة لك. قال متى: يكفيني من لغتكم هذه الاسم والفعل والحرف، فإني أتبلّغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذّبتها لي يونان". فالكلام فى النص، كما هو واضح لا يحتاج إلى فضل بيان، هو عن المقارنة بين الثقافة العربية الإسلامية متمثلةً فى قواعدها النحوية والصرفية، وبين الثقافة الإغريقية متمثلةً فى المنطق

اليونانى. وهذا باب من أبواب الأدب المقارن، على الأقل إذا فتحناه على آخره.

أما فى كتاب "الروض المعطار فى خبر الأقطار" لابن عبد المنعم الحِمْيَرى فنقرأ (فى مادة "النوشجان") هذه السطور المهمة التى تتعلق بتحديد مكان فى بلاد فارس زاره المتنبى ووصفه فى نونيته التى قالها مَقْصِدَه عضد الدولة البويهى ليمدحه: "النوشجان: من بلاد فارس، وفيها شِعْب بَوّان، فيه شجر الجوز والزيتون والكروم وغير ذلك من الفواكه، وهو أحد المواضع المشهورة بالحسن، وفيه يقول المتنبي:

مغاني الشعب طيبا في المغاني * بمنزلة الربيع من الزمان

ولكن الفتى العربي فيها * غريب الوجه واليد واللسان"

وهو ما يمكن دخوله، ولو بشىء من التوسع، فى باب صورة البلاد الأجنبية فى الأدب القومى وكيفية تشكل تلك الصورة ومدى مطابقتها للواقع أو نأيها عنه، وهذا من موضوعات الأدب المقارن كما هو معروف.

ومن هذه الموضوعات أيضا دراسة المادة الجغرافية والاجتماعية والإثنية والأنثروبولوجية التى تقدمها كتب الرحلات فى خلال حديثها عن الأمم الأجنبية والبلاد التى تقطنها، ومنه ما يجده القارئ فى كتاب "معجم البلدان" وأشباهه حين يعرض مؤلفوها لما قرأوه فى هذه الموضوعات لدى غيرهم من المصنفين. ففى مادة "إرَم" مثلا عند ياقوت الحموى نقرأ الآتى: "... وروى

آخرون أن إرم ذات العماد التي لم يُخلَق مثلها في البلاد: باليمن بين حضرموت وصنعاء من بناء شداد بن عاد. ورَوَوْا أن شداد بن عاد كان جبارا، ولما سمع بالجنة وما أعد الله فيها لأوليائه من قصور الذهب والفضة والمساكن التي تجري من تحتها الأنهار والغُرَف التي من فوقها غُرَفٌ قال لكبرائه: إني متخذ في الأرض مدينة على صفَة الجنة. فوكّل بذلك مائة رجل من وكلائه وقهارمته، تحت يد كل رجل منهم ألف من الأعوان، وأمرهم أن يطلبوا فضاء فلاة من أرض اليمن ويختاروا أطيبها تُربةً. ومكّنهم من الأموال ومثّل لهم كيف يعملون، وكتب إلى عماله الثلاثة: غانم بن عُلوان والضحاك بن عُلوان والوليد بن الريان يأمرهم أن يكتبوا إلى عُمّالهم في آفاق بلدانهم أن يجمعوا جميع ما في أرضهم من الذهب والفضة والدُّرّ والياقوت والمسك والعنبر والزعفران فيوجّهوا به إليه. ثم وجّه إلى جميع المعادن فاستخرج ما فيها من الذهب والفضة. ثم وجّه عماله الثلاثة إلى الغواصين إلى البحار فاستخرجوا الجواهر فجمعوا منها أمثال الجبال، وحُمل جميع ذلك إلى شداد. ثم وجّهوا الحفارين إلى معادن الياقوت والزبرجد وسائر الجواهر فاستخرجوا منها أمرا عظيما. فأمر بالذهب فضُرب أمثال اللَّبِن، ثم بنى بذلك تلك المدينة وأمر بالدر والياقوت والجَزْع والزَّبَرْجَد والعقيق ففَضَّض به حيطانها وجعل لها غُرَفا من فوقها غُرفٌ وعَمَد جميع ذلك بأساطين الزبرجد والجَزْع والياقوت. ثم أجرى تحت المدينة واديا ساقه إليها من تحت الأرض أربعين فرسخا كهيئة القناة العظيمة. ثم أمر

فأُجْرِيَ من ذلك الوادي سَوَاقٍ في تلك السكك والشوارع والأزقة تجري بالماء الصافي، وأمر بحافَتَيْ ذلك النهر وجميع السواقي فطُلِيَت بالذهب الأحمر وجُعِل حصاه أنواع الجواهر الأحمر والأصفر والأخضر فنصب على حافتي النهر والسواقي أشجارا من الذهب مُثمرة، وجعل ثمرها من تلك اليواقيت والجواهر، وجعل طول المدينة اثني عشر فرسخا وعرضها مثل ذلك، وصيَّر سورها عاليا مشرفا، وبنى فيها ثلاثمائة ألف قصر مفضَّضًا بواطنُها وظواهرها بأصناف الجواهر. ثم بنى لنفسه في وسط المدينة على شاطىء ذلك النهر قصرا منيفا عاليا يشرف على تلك القصور كلها، وجعل بابه يُشْرِعَ إلى الوادي بمكان رحيب واسع ونصب عليه مصراعَيْن من ذهب مُفَضَّضَيْن بأنواع اليواقيت، وأمر باتخاذ بنادق من مسك وزعفران فأُلقِيَت في تلك الشوارع والطرقات، وجعل ارتفاع تلك البيوت في جميع المدينة ثلاثمائة ذراعٍ في الهواء، وجعل السور مرتفعا ثلاثمائة ذراع مفضضا خارجه وداخله بأنواع اليواقيت وظرائف الجواهر، ثم بنى خارج سور المدينة كما يدور ثلاثمائة ألف منظرة بلَبِن الذهب والفضة عالية مرتفعة في السماء مُحْدِقة بسور المدينة لينزلها جنودُه، ومكث في بنائها خمسمائة عام. وإن الله تعالَى أحب أن يتخذ الحُجّة عليه وعلى جنوده بالرسالة والدُعاء إلى التّوبة والإنابة فانتَجَب لرسالته إليه هودا عليه السلام، وكان من صميم قومه وأشرافهم. وهو في رواية بعض أهل الأثر: هود بن خالد بن الخُلود بن العاص بن عمليق بن عاد بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام.

وقال أبو المنذر: هو هود بن الخلود بن عاد بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام. وقيل غير ذلك، ولسنا بصَدَدِه. ثم إن هودا عليه السلام أتاه فدَعَاه إلى الله تعالى وأمره بالإيمان والإقرار بربُوبية الله عز وجل ووحدانيته، فتَمادَى في الكفر والطُغيان، وذلك حين تم للمُلكه سبعمائة سنة، فأنذره هود بالعذاب وحَذّرَه وخوّفه زوال ملكه، فلم يرتدع عما كان عليه ولم يجب هودا إلى ما دعاه إليه. ووافاه الموكّلون ببناء المدينة وأخبروه بالفراغ منها، فعزم على الخروج إليها في جنوده، فخرج في ثلاثمائة ألف من حَرَسَه وشاكريته ومواليه وسار نحوها، وخلّف على ملكه بحضرموت وسائر أرض العرب ابنه مرثد بن شداد، وكان مرثد، فيما يقال، مُؤمنا بهُود عليه السلام. فلما قرب شداد من المدينة وانتهى إلى مرحلة منها جاءت صَيْحَة من السماء فمات هو وأصحابه أجمعون حتى لم يبق منهم مخبر. ومات جميع من كان بالمدينة من الفَعَلَة والصناع والوكلاء والقهارمة، وبقيتْ خلاءً لا أنيسَ بها، وساخت المدينة في الأرض فلم يدخلها بعد ذلك أحد إلا رجل واحد في أيام معاوية يقال له: عبد الله بن قلابة، فإنه ذكر في قصة طويلة تلخيصها أنه خرج من صنعاء في بغاء إبل له ضلت فأفضَى به السيرُ إلى مدينة صفتُها كما ذكرنا وأخذ منها شيئاً من بنادق المسك والكافور وشيئًا من الياقوت، وقصد إلى معاوية بالشام وأخبره بذلك وأراه الجواهر والبنادق، وكان قد اصفرّ وغيرته الأزمنة، فأرسل معاوية إلى كعب الأحبار وسأله عن ذلك، فقال: هذه إرَمُ ذات العماد التي ذكرها الله عز

وجل في كتابه، بناها شداد بن عاد، وقيل: شداد بن عمليق بن عُوَيج بن عامر بن إرم، وقيل في نسبه غير ذلك، ولا سبيل إلى دخولها، ولا يدخلها إلا رجل واحد صفتُه كذا، ووَصَفَ صفَةَ عبد الله بن قلابة. فقال معاوية: يا عبد الله، أما أنت فقد أحسنتَ في نُصحنا، ولكن ما لا سبيل إليه لا حيلةَ فيه. وأمر له بجائزة فانصرف. ويقال إنهم وقعوا على حفيرة شداد بحضرموت، فإذا بيت في الجبل منقور مائة ذراع في أربعين ذراعا، وفي صدره سريران عظيمان من ذهب على أحدهما رجل عظيم الجسم، وعند رأسه لوح مكتوب فيه:

اعتبر يا أيها المغرور بالعمر المديد

أنا شداد بن عاد * صاحب الحصن المشيد

وأخو القوة والبأساء والملك الحشيد

دان أهلُ الأرض طُرًّا * ليَ من خوف وعيدي

فأتى هودٌ وكنا * في ضلال قبل هود

فدعانا لو أجبنا * إلى الأمر الرشيد

فعَصَيْنَاه ونادَانا: ما لكم؟ هل من مَحيد؟

فأتتنا صيحة تهوي من الأفق البعيد

قلت: هذه القصة مما قدّمْنا البراءَة من صحتها وظننا أنها من أخبار القُصّاص المنمَّقة وأوضاعها المزوَّقة". فها هنا نرى الحموي يسوق الحكاية أولا ثم لا يكتفي بذلك بل يدلي برأيه فيها ويراها من عمل القُصّاص وخيالاتهم الفسيحة

التى يراد بها التسلية، وإن لوحظ أنه لم يبسط القول فى الحيثيات التى بنى عليها رأيه هذا .

ومثله ما أورده ياقوت أيضا فى مادة "الإسكندرية" فى معجمه المارّ ذكره مما رواه الحكاؤون عن تلك المدينة، إذ قال عما اشتهرت به من بياض مبانيها: "ولأهل مصر بَعْدُ إفراط في وصف الاسكندرية، وقد أثبتَها علماؤهم ودونوها في الكتب فيها وهم. ومنها ما ذكره الحسن بن إبراهيم المصري، قال: كانت الإسكندرية لشدة بياضها لا يكاد يبين دخول الليل فيها إلا بعد وقت. فكان الناس يمشون فيها وفي أيديهم خِرَق سُود خوفا على أبصارهم، وعليهم مثل لبس الرهبان السواد، وكان الخياط يُدْخِل الخيط في الإبرة بالليل. وأقامت الاسكندرية سبعين سنة ما يُسْرَجُ فيها ولا يُعْرَف مدينة على عَرْضها وطولها. وهي شطرنجيةٌ ثمانية شوارع في ثمانية. قلت: أما صفة بياضها فهو إلى الآن موجود، فإن ظاهر حيطانهم شاهدناها مبيَّضة جميعها إلا اليسير النادر لقوم من الصعاليك، وهي مع ذلك مُظْلِمة نحو جميع البلدان. وقد شاهدنا كثيرا من البلاد التي تنزل بها الثلوج في المنازل والصحارى ومساعدة النجوم بإشراقها عليها، إذا أظلم الليل أظلمت كما تُظْلِم جميع البلاد، لا فرق بينهما. فكيف يجوز لعاقل أن يصدّق هذا ويقول به؟". فكما ترى فإن ياقوتا لا تفارقه عينه النقدية ولا يورد شيئًا لا يطمئن إليه قلبه وعقله إلا نبّه على ما فيه من أوهام ومبالغات.

وفى "زهر الأكَم فى الأمثال والحكَم" يعرض اليوسى لما قاله بعض النقاد العرب القدماء من أن الحكَم التى اشتهر بها أبو الطيب المتنبى إنما أخذها عن أرسطو، وليس له فيها من فضل: "وقال (أى المتنبى):

وأظلَم أهل الظلم من بات حاسدا * لمن بات في نَعمائه يتقلبُ

قال صاحب "الرسالة الحكيمة": وهو قول أرسطوطاليس: "أقبح الظلم حَسَدك لعبدك ومن تُنعم عليه". قلت: وهو غلط. إن كانت رواية هذه الحكمة هكذا فإنَ أبا الطيب إنما أراد عكسها، وهو أنَ أقبح الظلم أنْ يحسدك من تُنعم عليه وتُحسن إليه بدليل سياق كلامه. وقال:

وقد يترك النفس التي لا تهابه * و يحترم النفس التي تتهيب

وقال أيضا:

لا بد للإنسان من ضجعة * لا تقلب المُضجَع عن جَنْبه
ينسى بها ما مر من عُجْبه * وما أذاق الموت من كَربه
نحن بنو الموتى، فما بالنا * نعاف ما لا بد من شُرْبه؟
تبخل أيدينا بأرواحنا * على زمنٍ هي من كَسْبه
فهذه الأرواح من جَوّه * وهذه الأجسام من تُرْبه
لو فكر العاشق في منتهى * حسن الذي يَسْبيه لم يَسْبه

وهو معنى قول أرسطوطاليس: النظر في عواقب الأشياء يزهّد في حقائقها، والعشق عَمَى النفس عن دَرْك رؤية المعشوق. والذي قبله هو معنى قوله

أيضا: اللطائف سماوية، والكثائف أرضية، وكل عنصر عائد إلى عنصره الأول. وقال:

يموت راعي الضأن في جهله * موتة جالينوسَ في طبّه

... و قال:

وغاية المُفْرِط في سِلْمه * كغاية المفرط في حَرْبه

وهو قريب من قول أرسطوطاليس: آخر إفراط التوقّي أوّل موارد الحذر".

وهذا، كما نرى، نوع من المقارنة بين بعض النصوص الأدبية فى لغة الضاد ونظائرها في الأدب أو الفكر الإغريقى، مما لا يحتاج إلى أى مسوغ آخر لتبونه مكانا مُسْتَحقًا فى الأدب المقارن.

ويجرى فى نفس المجرى ما كتبه النويرى عن ذات المسألة فى كتابه: "نهاية الأرب فى فنون الأدب"، إذ قال: "وقد جُمع من شعر أبي الطيب في ذلك ما وافق كلام أرسطوطاليس في الحكمة، فمن ذلك قول أرسطوطاليس: إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة. قال المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارًا * تعبت في مرادها الأجسامُ

وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاح أعضاء، كالكيّ والفَصْد اللذين يُفْسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال:

تموت مع المرء حاجاته * وتبقى له حاجةٌ ما بَقي

وقال المتنبي:

ذكرُ الفتى عمرُه الثاني، وحاجته * ما قاته، وفضول العيش أشغالُ

وقال أرسطوطاليس: قد يفسد العضو لصلاح أعضاء، كالكي والفصد اللذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها. نقله المتنبي إلى شعره فقال:

لعـــل عَتْـــبك محمـــودٌ عواقـــبه * فـربما صَـحَّت الأجسـادُ بالعلـل

وقال أرسطوطاليس: الظلم من طبع النفوس، وإنما يصدها عن ذلك إحدى علتين: إما علة دينية خوف معاد، أو علة سياسية خوف سيف. قال المتنبي:

والظلم من شيَم النفوس، فإن تجد * ذا عفَّـــة فلعلَّـــة لا يَظْلـــمُ"

والواقع أن مرجع كل كلام فى هذه المسألة هو الكتاب الذى وضعه فى هذا الموضوع محمد بن الحسن الحاتمي بعنوان "الرسالة الحاتمية في سرقات المتنبي من أرسطاليس"، وما عقّبنا به على النص السابق هو نفسه ما نعقّب به هنا.

وقد كانت العرب تدرس هذه المسائل فى باب "السرقات" فى كتب البلاغة والنقد، إلا أن العبرة (كما هو معلوم) بالمضمون لا بالشكل والمصطلح. فالسرقة فى داخل الأدب القومى ليست كالسرقة إذا تمت بالسطو على أدب أمة أخرى، وهذا النوع الأخير يدخل فى باب "الأدب المقارن"، وهذا هو الاصطلاح الذى قبلناه، وأدخلنا معه ذلك التخصص فى مقررات جامعاتنا وتبنيناه فى دراساتنا وبحوثنا ورسائلنا العلمية. وقد يكون قريبًا من هذا الوادى، وإن خلا الكلام هنا من الاتهام، قول بهاء الدين العاملى فى كتابه: "الكشكول" إن جلال الدين الرومى صاحب "المثنوى" (الذى يلقبه بـ"العراف"

تصوفه) قد رد بقول بعض الصوفية على من سأله: "مالك إذا تكلمت بكى كل من يسمعك ولا يبكي من كلام واعظ البلد أحد ؟" قائلاً إن النائحة الثكلى ليست كالنائحة المستأجَرة، وإن لم يُورد للأسف كلام الرومي.

وفي مواضع متعددة من كتابه نراه يشير إلى الرجل إعجابا بشعره، ومن ذلك قوله في أبيات جميلة له يذكر أنها من سوانح سفر الحجاز، وهي أبيات خمرية يطلب فيها من نديمه المبادرة بملء الأقداح وطرح لوم اللوام والتمسك بالرجاء في عفو الله وغفرانه، ثم يضيف قائلا:

يا مُغنِّي، إن عندي كلَّ غَمّ * قُمْ وألقِ الناي فيها بالنغمْ

غَنِّ لي دورًا، فقد دار القدحْ * والصَّبا قد فاح، والقُمْري صَدَحْ

واذكرنْ عندي أحاديث الحبيب * إن عيشي من سواها لا يطيب

واحذرنْ ذكرى أحاديث الفراقْ * إن ذكر البعد مما لا يطاقْ

روِّحَنْ روحي بأشعار العربْ * كي يتم الحظ فينا والطرب

وافتتح منها بنظمٍ مستطابْ * قلته في بعض أيام الشبابْ:

قد صرفنا العمر في قيلٍ وقالْ * يا نديمي، قم فقد ضاق المجالْ

ثم أطرِبْني بأشعار العَجَمْ * واطردنْ همًّا على قلبي هجمْ

وابتدىء منها ببيت المثنوي * للحكيم المولويّ المعنوي

قـم وخاطـبني بكـل الألسـنة * عـلَّ قلـبي ينتـبهُ مـن ذي السِّنَة

إنـه في غفلـة عـن حالـه * خـابطٌ في قـيله مـعْ قالـه

كـل آن فهـو في قـيد جديـد * قـائلاً مـن جهلـه: هـل مـن مزيد ؟

وهو ما يعنى أن الرومى كان مقروءا بين العرب على هذا النطاق الواسع.

ومثل هذه الإشارة نجدها عنده أيضا إلى خسرو وشيرين، إذ بعد أن أورد فى "الكشكول" أبياتا رقيقة فى الغزل لعفيف الدين التلمسانى المعروف بـ"الشاب الظريف" عقب قائلا إن البيت الأخير منها يحوم حول ما قاله النظامى فى "خسرو وشيرين". وهذا هو النص المقصود، وفيه أولا أبيات العفيف التلمسانى، ثم تعليق العاملى عليها:

تحرَّشَ الطرْفُ بين الجدِ واللعبِ * أفنى المدامعَ بين الحزن والطرب

كم ذا أردِّد في أرض الحمى قدمي * تردُّدَ الشك بين الصدق والكذب

كـأنني لم أعـرِّسْ في مضـاربها * ولم أحُـطَّ بهـا رحلـي ولا قَـتَبي

ولم أغـازل فـتاة الحـي مائسـةً * في روضـها بين دُرِّ الحلْي والذهب

تـبدي الـنفار دلالاً وهـي آنسـةٌ * يا حسْن معنى الرضا في صورة الغضب

البيت الأخير من هذه الأبيات يحوم حول قول العارف السامي الشيخ نظامي في كتاب "خسرو وشيرين"...".

وإذا كان العاملى قد اكتفى بتلك الإشارة السريعة فإن القزوينى فى كتابه: "آثار البلاد وأخبار العباد" قد أمدنا بنبذة صالحة عن النظامى وأعماله والظروف التى أبدعها فيها. قال عند حديثه عن مدينة جنزة الفارسية: "يُنسَب إليها أبو محمد النظامي. كان شاعرا مُفْلقا عارفا حكيما. له ديوانٌ حَسَنٌ، وأكثر شعره إلهيات ومواعظ وحِكَم ورموز العارفين وكناياتهم. وله "داستان خسرو وشيرين"، وله "داستان ليلى ومجنون"، وله "مخزن الأسرار وهفت بيكر". ولما نظم فخري الجرجاني "داستان ويس ورامين" للسلطان طغرلبك السلجوقي (وإنه في غاية الحسن، شعره كالماء الجاري كأنه يتكلم بلا تعسف وتكلف) أراد النظامي "داستان خسرو وشيرين" على ذلك المنوال، وأكثر فيه من الإلهيات والحكم والمواعظ والأمثال والحكايات الطيبة، وجعله للسلطان طغرل بن أرسلان السلجوقي، وكان السلطان مائلاً إلى الشعر والشعراء، فوقع عنده موقعا عظيما، واشتهر بين الناس وكثرت نسخه. وأما "داستان ليلى ومجنون" فطلب منه صاحب شروان نظمه له، وكان في فنه عديم النظير. تُوُفِّيَ بقرب تسعين وخمسمائة".

أما حاجى خليفة فقد كتب فى "كشف الظنون" فى التعريف بهذا الأثر الأدبى وأشباهه فى الفارسية والتركية قائلا إن "خسرو وشيرين" واحدة "من المثنويات الفارسية والتركية التي نُظمت في قصة عاشق ومعشوق: أما الفارسية فللشيخ نظامي الكنجي المتوفى سنة ست وتسعين وخمسمائة نظمها

في بحر الهزج، وهو من خمسته المشهورة أوله: "خداواندا در توفيق بكشاي". وفي جوابه مثنويات منها نظم مير خسرو الدهلوي المتوفى سنة خمس وعشرين وسبعمائة أوله: "خداوند دلم را جشم بكشاي". أتمه في رجب سنة ست وتسعين وستمائة. ونظم مولانا الوحشي أوله: "إلهي سينه ده آتش أفروز". ونظم آصف خان أوله: "خداوندا دلي ده شاد أزاندوه". ونظم عبد الله الهاتفي أوله: "خداوندا بعشقم زندكي ده". وأما التركية فلمولانا شيخي الكرمياني ابتدأ فيه بأمر من السلطان مراد الغازي، ولم يكمله، وكمله أخوه الجمالي، وهو نظم سليس مقبول عند الشعراء. ومنها نظم مولانا آهي المتوفى سنة ثلاث وعشرين وتسعمائة. ونظم جليلي أوله: "نه ديوان كه آكه الله أوله عنوان". ونظم خليفة، ونظم معيد زاده". وهذه كلها معلومات على قدر كبير من الأهمية لكل من الباحث المقارن والناقد وكاتب السيرة ومؤرخ الأدب على السواء.

وفى "الفهرست" لابن النديم صفحات كثيرة خصصها للنَّقَلة الذين تَوَلَّوا ترجمة الآثار الأجنبية فى ميدان الفكر أو الأدب مما لدى الهنود والإغريق والفرس، والجهود التى بذلوها فى هذا السبيل، وأسماء بعض الكُتُب التى نهضوا بعبء نقلها إلى اللسان العربى . . . وهكذا. ومما التقطته من كلامه فى هذه الموضوعات إشارة هامة إلى بعض شعراء اليونان القدماء كهوميروس مثلا، الذى جاء فى مقال للدكتور عبد البديع عبد الله على المشباك عنوانه:

"الترجمات القديمة والحديثة لكتّاب الشعر وأثرها على الفكر الأدبي العربي" أن العرب كانوا يعرفونه معرفة غامضة، إذ جاء فى "طبقات الأطبّاء" لابن أبى أُصَيْبِعَة ما نصه: "واعتلّ إسحاق بن الخصيّ عليّ فأتيته عائدا، فإني لفي منزله إذ بَصُرْتُ بإنسان له شعرة قد جَلّلته، وقد ستر وجهه عني بعضها، وهو يتردد وينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبهتُ نغمته بنغمة حُنَيْن، وكان العهد بحُنَيْن قبل ذلك الوقت بأكثر من سنتين. فقلت لإسحاق بن الخصي: هذا حُنَيْن؟ فأنكر ذلك إنكارا يشبه الإقرار فهتفت بحُنَيْن، فاستجاب لي"، وهذا أيضا من النصوص المهمة فى مجال "الأدب المقارن".

على أن معرفة العرب بهوميروس هى فى الواقع أوسع من هذا، إذ كتب أبو حيان التوحيدى فى الليلة العاشرة من "الإمتاع والمؤانسة" عن أعمار الكلاب إن "ذكور الكلاب السَّلُوقية تعيش عشر سنين، وإناثها اثنتي عشرة سنة، ومن أجناسها ما تعيش عشرين سنة، وإناثها كلها أطول أعمارا من الذكور. قال أوميروس الشاعر: إن كلب إدبوس هلك وهو ابن عشرين سنة"، وكتب أيضا: "قال أوميروس: لا ينبغي لك أن تُؤْثر علم شيء إذا غَيّرْتَ به غضبت، فإنك إذا فعلت هذا كنت أنت القاذف لنفسك". وقال أسامة بن منقذ فى "لباب الآداب": "وكتب أرسطاطاليس إلى الاسكندر: إن الذي يتعجب منه الناس فيك الجزالة وكبر الهمة، والذي يحبونك عليه التواضع ولين

الجانب. فاجمع الأمرين يجتمع لك محبة الناس لك وتعجبُهم منك. وقال أوميروس: لِنْ تَنَل، واحْلُمْ تُنْبُل، ولا تكن معجَبًا فتُمْتَهَن".

وفى "مختصر تاريخ الدول" لابن العبرى: "وخَرِبَتْ مدينة إليون الخراب الذي هو من أعظم الرزايا عند قدماء اليونانيين، وقد رثاها أوميروس الشاعر في كتابين نقلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المنجم الرهاوي، وهو كبير منجمي المهدي". كما يروي القفطى الحكاية التالية عنه فى كتابه: "إخبار العلماء بأخبار الحكماء" فيقول: "وكان هذا الرجل من رجال يونان الذين عَانَوْا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها. وجاءه أنابو الماجن فقال: اهْجُني لأفتخر بهجائك إذ لم أكن أهلا لمديحك. فقال له: لستُ فاعلا ذلك أبدا. قال: فإني أمضي إلى رؤساء اليونانيين فأُشْعِرهم بنُكولك. قال أوميروس مرتجلا: بلغنا أن كلبا حاول قتل أسد فامتنع عليه أنفةً منه، فقال له الكلب: إنني أمضي فأُشْعِر السباع بضعفك. قال له الأسد: لأنْ تعيِّرني السباع بالنُّكول عن مبارزتك أحبّ إليّ من أن ألوّث شاربي بدمك".

وبحثًا عن هوميروس نمضي متصفحين كتاب "الملل والنحل" للشهرستانى فنجد الآتى: "وهو من الكبار القدماء، الذي يجريه أفلاطون وأرسطوطاليس في أعلى المراتب. ويستدل بشعره لما كان يجمع فيه إتقان المعرفة، ومتانة الحكمة، وجودة الرأي، وجزالة اللفظ. فمن ذلك قوله: لا خير في كثرة الرؤساء. وهذه كلمة وجيزة تحتها معانٍ شريفة، لما في كثرة الرؤساء

من الاختلاف الذي يأتي على حكمة الرئاسة بالإبطال، ويستدل بها أيضا في التوحيد لما في كثرة الآلهة من المخالفات التي تكرّ على حقيقة الإلهية بالإفساد. وفي الحكمة: لو كان أهل بلد كلهم رؤساء لما كان رئيسٌ البتّة، ولو كان أهل بلدٍ كلهم رعية لما كانت رعيةٌ البتّة. ومن حكمه قال: إني لأعجب من الناس، إذ كان يمكنهم الاقتداء بالله تعالى فيدَعون ذلك إلى الاقتداء بالبهائم! قال له تلميذه: لعل هذا إنما يكون لأنهم قد رَأَوْا أنهم يموتون كما تموت البهائم. فقال له: بهذا السبب يكثر تعجبي منهم، منْ قبَل أنهم يحسّون بأنهم لابسون بدنا ميتا، ولا يحسبون أن في ذلك البدن نفسا غير ميتة. وقال: من يعلم أن الحياة لنا مستعبدة، والموت مُعْتِق مُطلِق... آثر الموت على الحياة. وقال: العقل نحوان: طبيعي وتجريبي، وهما مثل الماء والأرض، وكما أن النار تذيب كل صامت وتخلصه وتمكّن من العمل فيه، كذلك العقل يذيب الأمور ويخلصها ويفصلها ويُعِدّها للعمل. ومن لم يكن لهذين النحوين فيه موضع فإن خير أموره له قصر العمر. وقال: إن الإنسان الخيّر أفضل من جميع ما على الأرض، والإنسان الشرير أخسّ وأوضع من جميع ما على الأرض. وقال: لِنْ تَنَلْ، واحْلُمْ تَعِزّ، ولا تكن معجَبا فتُمْتَهَن، واقهر شهوتك فإن الفقير من انحط إلى شهواته. وقال: الدنيا دار تجارة، والويل لمن تزوّد عنها الخسارة".

أما فى "مقدمة ابن خلدون" فينص صاحبها على أن أرسطو قد ذكر هوميروس فى كتاب "المنطق": "اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي

فقط، بل هو موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو عجمية. وقد كان في الفرس شعراء، وفي يونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتاب "المنطق" أوميروس الشاعر وأثنى عليه. وكان في حِمْيَر أيضا شعراء متقدمون"... وهلم جرا.

وفى المقالة الثامنة من "الفهرست" لابن النديم، وتحت عنوان "الفن الأول في أخبار المسامرين والمخرّفين وأسماء الكتب المصنَّفة في الأسمار"، تطالعنا هذه الوثيقة المهمة التى يتطلع لمثلها الدارس المقارن لما تقدّمه له من عون كبير فى موضوع تتبع المسارات التى اتخذتها الأشكال والأجناس الأدبية فى انتقالها من ثقافة أمة إلى ثقافة أمة أخرى: "أول من صنَّف الخرافات وجعل لها كتبا وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفُرْس الأُوَل، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عُمِل في هذا المعنى كتاب "هزار أفسان"، ومعناه: ألف خرافة.

وكان السبب في ذلك أن ملكا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها: شهرزاد. فلما حصلت معه ابتدأت تخرّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل المَلِك على استبقائها، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث

إلى ان أتى عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطؤها، إلى أن رُزقت منه ولدا فأظهرته وأوقفته على حيلتها عليه، فاستعقلها ومال إليها واستبقاها. وكان للملك قهرمانة يقال لها: دنيازاد، فكانت موافقة لها على ذلك. وقد قيل إن هذا الكتاب أُلف لحمانى ابنة بهمن، وجاءوا فيه بخبر غير هذا...
والصحيح إن شاء الله أن أول من سَمَر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يُضحكونه ويخرّفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس. واستعمل لذلك بعده الملوكُ كتابَ "هزار أفسان"، ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سَمَر لأن السَمَر ربما حُدّث به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌ بارد الحديث...

(و)ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب "الوزراء" بتأليف كتاب اختار فيه ألف سَمَر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائمٌ بذاته لا يَعْلَق بغيره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه. وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سَمَرٌ تامٌ يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر. ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر. ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي. وكان قبل ذلك يعمل الأسمار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعةٌ منهم عبد الله بن المقفع وسهل بن هارون

وعلي بن داود كاتب زُبَيدة وغيرهم. وقد استقصينا أخبار هؤلاء وما صنّفوه في مواضعه من الكتاب. فأما كتاب "كليلة ودمنة" فقد اختُلف في أمره فقيل: عملته الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب. وقيل: عملته ملوك الإسكانية ونَحَلَتْه الهندَ. وقيل: عملته الفرس ونحلته الهند. وقال قوم إن الذي عمله بُزُرْجمَهْر الحكيم أجزاءً، والله أعلم بذلك. كتاب "سندباد الحكيم"، وهو نسختان: كبيرة وصغيرة، والخُلْف فيه أيضا مثل الخُلْف في "كليلة ودمنة". والغالب والأقرب إلى الحق أن يكون الهند صنّفته...

كتاب "كليلة ودمنة"، وهو سبعة عشر بابا، وقيل: ثمانية عشر بابا. فَسَّره عبد الله بن المقفع وغيره، وقد نُقل هذا الكتاب إلى الشعر. نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمد. والذي خرج بعضه، ورأيت أنا في نسخةٍ زيادة بابين. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعرا ونُقل إلى اللغة الفارسية فالعربية. ولهذا الكتاب جوامع وانتزاعات عملها جماعة منهم ابن المقفع وسهل بن هارون وسَلْم صاحب بيت الحكمة والمربد الأسود الذي استدعاه المتوكل في أيامه من فارس... إلخ".

وكتاب ابن النديم مملوء بمثل هذه الوثائق القيمة، بل الغنائم الباردة التى كانت وستظل منارا لجهود الدارسين المحدثين فى مجال الدراسات الأدبية واجتهاداتهم، ولولا هى وأمثالها ما استطاعوا الوصول إلى شىء. وهى من

الأدب المقارن فى الصلب والصميم كما نرى. ويلقى ابن أبى أصيبعة مزيدا من الضوء على أصل كتاب "كليلة ودمنة"، إذ يقول فى ترجمة الطبيب الهندى برزويه: "قيل إنه كان عالما بصناعة الطب موسوما بها، متميزا في زمانه، فاضلا في علوم الفرس والهند، وإنه هو الذي جلب كتاب كليلة ودمنة من الهند إلى أنوشروان بن قباذ بن فيروز ملك الفرس، وترجمه له من اللغة الهندية إلى الفارسية، ثم ترجمه في الإسلام عبد الله بن المقفع الخطيب من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية".

ويوسع ابنُ المقفع فى مقدمة الكتاب الأمْرَ إيضاحا فيقول: "ثم إن بَيْدبَا جمع تلاميذه وقال لهم: إن الملك قد ندبني لأمر فيه فخري وفخركم وفخر بلادكم، وقد جمعتكم لهذا الأمر. ثم وصف لهم ما سأل الملك من أمر الكتاب، والغرض الذي قصد فيه، فلم يقع لهم الفكر فيه. فلما لم يجد عندهم ما يريده فكر بفضل حكمته، وعلم أن ذلك أمرٌ إنما يتم باستفراغ العقل وإعمال الفكر. وقال: أرى السفينة لا تجري في البحر إلا بالملاحين لأنهم يعدلونها، وإنما تسلك اللجة بمدبرها الذي تفرّد بإمْرتها. ومتى شُحنت بالركاب الكثيرين وكثر ملاحوها لم يُؤمَن عليها من الغرق. ولم يزل يفكر فيما يعمله في باب الكتاب حتى وضعه على الانفراد بنفسه مع رجل من تلاميذه كان يثق به، فخلا به منفردا معه بعد أن أعد الورق الذي كانت تكتب فيه الهند شيئا، ومن القوت ما يقوم به وبتلميذه تلك المدة، وجلسا في مقصورة، وردا عليهما الباب ثم بدأ

في نظم الكتاب وتصنيفه. ولم يزل هو يملي وتلميذه يكتب، ويرجع هو فيه حتى استقر الكتاب على غاية الإتقان والإحكام. ورتب فيه أربعة عشر بابا، كل باب منها قائم بنفسه، وفي كل باب مسألة والجواب عنها ليكون لمن نظر فيه حظ من الهداية. وضمّن تلك الأبواب كتابا واحدا وسماه كتاب "كليلة ودمنة". ثم جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة. وضمّنه أيضا ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمور دينه ودنياه، وآخرته وأولاه، ويحضه على حسن طاعته للملوك، ويجنّبه ما تكون مجانبته خيرا له. ثم جعله باطنا وظاهرا كرسم سائر الكتب التي برسم الحكمة: فصار الحيوان لهوا، وما ينطق به حكمة وأدبًا. فلما ابتدأ بَيْدَبا بذلك جعل أول الكتاب وَصْف الصديق، وكيف يكون الصديقان، وكيف تُقطع المودة الثابتة بينهما بحيلة ذي النميمة. وأمر تلميذه أن يكتب على لسان بَيْدَبا مثل ما كان الملك شرَطه في أنْ جعله لهوًا وحكمةً. فذكر بَيْدَبا أن الحكمة متى دخلها كلام النَّقَلة أفسدها وجُهلت حكمتها. فلم يزل هو وتلميذه يُعْملان الفكر فيما سأله الملك حتى فَتَق لهما العقل أن يكون كلامهما على لسان بهيمتين، فوقع لهما موضع اللهو والهزل بكلام البهائم، وكانت الحكمة ما نطقا به. فأصغت الحكماء إلى حكمه وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وُضع لهم، ومالت إليه الجهّال عجبًا من محاورة بهيمتين، ولم يشكوا في ذلك، واتخذوه

لهوا، وتركوا معنى الكلام أن يفهموه، ولم يعلموا الغرض الذي وُضع له لأن الفيلسوف إنما كان غرضه في الباب الأول أن يخبر عن تواصل الإخوان كيف تتأكد المودة بينهم على التحفظ من أهل السعاية، والتحرز ممن يوقع العداوة بين المتحابين، ليجرّ بذلك نفعا إلى نفسه. فلم يزل بَيْدَبا وتلميذه في المقصورة حتى استتمّا عمل الكتاب في مدة سنة.

فلما تم الحَوْل أنفذ إليه الملك أنْ قد جاء الوعد، فماذا صنعت؟ فأنفذ إليه بيدبا: إني على ما وعدتُ الملك، فليأمرني بحمله بعد أن يجمع أهل المملكة لتكون قراءتي هذا الكتاب بحضرتهم. فلما رجع الرسول إلى الملك سُرَّ بذلك، ووعده يوما يجمع فيه أهل المملكة. ثم نادى في أقاصي بلاد الهند ليَحْضُروا قراءة الكتاب. فلما كان ذلك اليوم أمر الملك أن يُنصَب لبيدبا سريرٌ مثل سريره، وكراسيّ لأبناء الملوك والعلماء، وأنفذ فأحضره. فلما جاءه الرسول قام فلبس الثياب التي كان يلبسها إذا دخل على الملوك وهي المُسُوح السُّود، وحمل الكتاب تلميذه. فلما دخل على الملك وثب الخلائق بأجمعهم، وقام الملك شاكرا. فلما قرب من الملك كفَّر له وسجد، ولم يرفع رأسه. فقال له الملك: يا بيدبا، ارفع رأسك، فإن هذا يوم هناءة وفرح وسرور. وأمره أن يجلس. فحين جلس لقراءة الكتاب سأله عن معنى كلِّ بابٍ من أبوابه، وإلى أي شيءٍ قصد فيه. فأخبره بغرضه فيه وفي كل باب، فازداد الملك منه تعجبا وسرورا، فقال له: يا بيدبا، ما عَدَوْتَ الذي في نفسي، وهذا الذي كنت أطلب، فاطلب ما

شئت وتَحَكَّمْ. فدعا له بيدبا بالسعادة وطول الجَدّ. وقال: أيها الملك، أما المال فلا حاجة لي فيه، وأما الكسوة فلا أختار على لباسي ذا شيئًا. ولستُ أُخْلي الملك من حاجة. قال الملك: يا بيدبا، ما حاجتك؟ فكل حاجة لك قِبَلَنا مقضيّةٌ. قال: يأمر الملك أن يدوِّن كتابي هذا كما دون آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه، فإني أخاف أن يخرج من بلاد الهند فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالملك يأمر ألا يخرج من بيت الحكمة. ثم دعا الملك بتلاميذه وأحسن لهم الجوائز. ثم إنه لما ملك كسرى أنوشروان، وكان مستأثرا بالكتب والعلم والأدب والنظر في أخبار الأوائل وقع له خبر الكتاب، فلم يَقَرّ قرارُه حتى بعث برزويه الطبيب وتلطف حتى أخرجه من بلاد الهند فأقره في خزائن فارس".

وما دمنا فى سياق الحديث عن "ألف ليلة وليلة" وأشباهها من القصص فلعل من المستحسن والمفيد أن نورد هنا ما قاله المسعودى عنها فى كتابه الشهير: "مروج الذهب"، وهذا نص كلامه: "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خُرَافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه"، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية: ألف خُرَافة، والخرافة بالفارسية يُقال لها: "أفسانه".

يسمون هذا الكتاب: "ألف ليلة وليلة"، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودنيازاد، ومثل كتاب "فرزة وسيماس" وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب "السندباد"، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

وإذا كنا قد نقلنا قبل قليل شيئًا من النصوص المتعلقة بترجمة بعض الآثار الأدبية من اللغات الأخرى إلى لسان يَعْرُب، فها نحن الآن أمام نص من نوع آخر، نص يتعلق بكتب ألفها كاتب أعجمى بعضها بالعربية، وبعضها الآخر بالفارسية. والنص مأخوذ من "معجم الأدباء" لياقوت الحموى من الترجمة الخاصة بإبراهيم بن محمد بن حيدر بن على أبى إسحاق المولود في ذي الحجة سنة تسع وخمسين وخمسمائة. قال ياقوت: "له من التصانيف: كتاب "ديوان الأنبياء"، كتاب "شرح كليلة بالفارسية"، كتاب "الوسائل إلى الرسائل" من نثره، كتاب ديوان شعره بالفارسية، كتاب "الخطب في دعوات ختم القرآن"، سماه: "يتيمة اليتيمة"، كتاب "الطرفة في التحفة" بالفارسية، رسائل، وكتاب "أساس نامه" في المواعظ بالفارسية، كتاب "تعرف شواهد التصريف"، كتاب "أنموذار نامه"، يشتمل على أبيات غريبة من "كليلة ودمنة" شرحها بالفارسية، كتاب "كفتار نامه منطق"، كتاب "مرتع الوسائل ومربع الرسائل"...". وأهمية هذا النص تكمن فى أنه يُطلعنا على كُتُب بالفارسية فى موضوعات أكثر العرب من التأليف فيها، وبذلك تكون أمامنا فرصة للإلمام

بالمراجع الفارسية التى نحتاج العودة إليها عند رغبتنا فى الكتابة فى موضوع المقارنة بين هذين اللونين من الكتب.

ومعروف أن دور الترجمة فى التلاقح الثقافى بين الأمم المختلفة هو فى الذروة من الأهمية، ومن ثم كان الاهتمام الشديد من قبَل الدارس المقارن فى مجال الأدب بهذه الوسيلة التى تصل ما بين الأمم ثقافيا. فى ضوء هذا ننظر فى النص التالى الذى خلّفه لنا سيد البيانيين العرب الجاحظ عمرو بن بحر فى كتابه: "الحيوان"، والذى لا يمكن أن نُتّهم بالمغالاة فى تقدير قيمته: "وقد نُقلَتْ كتبُ الهند، وتُرجمَتْ حكَم اليونانيّة، وحُوِّلت آدابُ الفرس، فبعضها ازدادَ حُسنا، وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجزُ الذي هو لمعاشهم وفطَنهم وحكَمهم. وقد نُقلَتْ هذه الكتبُ من أمّة إلى أمّة، ومن قَرْن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنّا آخرَ مَنْ ورثها ونظَر فيها. فقد صحّ أنّ الكُتبَ أبلغُ في تقييد المآثر من البُنيان والشعر. ثم قال بعضُ مَنْ ينصر الشعر ويحوطه ويحتجُّ له: إنّ التَّرْجُمان لا يؤدّي أبدا ما قال الحكيمُ على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيّات حدوده، ولا يقدر أنْ يوفّيها حقوقها ويؤدّيَ الأمانة فيها ويقومَ بما يلزمُ الوكيلَ ويجبُ على الجَريّ. وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقّها وصدقها إلاّ أنْ يكونَ في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثْلَ مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه الله

تعالى ابنُ البطريق وابن ناعمة وابن قُرَّة وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفع مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالدٌ مثل أفلاطون؟ ولا بدَّ للترجُمانَ من أن يكون بيانهُ في نفس الترجمة في وَزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلمَ الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواءً وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلّم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضَّيْمَ عليهما، لأنَّ كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذُ منها وتعترضُ عليها. وكيف يكونُ تمكُّنُ اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكُّنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوَّةٌ واحدة؟ فإنْ تكلّمَ بلغة واحدة استُفْرِغَتْ تلك القوَّةُ عليهما، وكذلك إنْ تكلم بأكثرَ منْ لغتين، وعلى حساب ذلك تكون الترجمةُ لجميع اللغات. وكلما كانَ البابُ من العلم أعسرَ وأضيقَ، والعلماءُ به أقلَّ، كان أشدَّ على المترجم، وأجدرَ أن يخطئ فيه، ولن تجد البتَّةَ مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء".

إن الجاحظ فى النص السابق إنما يَمَسّ قضية فى منتهى الخطورة فى ميداننا الذى نحن بصدده هنا، وهى قضية الترجمة التى عليها المعوَّل الأول فى التواصل والتلاقح الثقافى بين أمم الأرض. وهو يبرز الشروط التى لا بد من توفرها فيمن يريد التصدى لتلك المهمة إذا أراد أن يجيءَ عمله سليما ويُؤتِىَ ثمارَه على أحسن وجه. وكلنا يحفظ المقولة الشائعة فى ذلك المجال، ألا وهى أن "المترجم خائن"، بمعنى أنه لا يمكن أن ينقل لنا على وجه الدقة والقطع والتطابق المطلق ما فى النص الذى ينقله إلى لغتنا مهما يكن من عبقريته

وتفرده، وإنما كل ما يستطيعه أن يقلل إلى أدنى حدّ ممكن الفجوة القائمة بين اللغتين والعقليتين والذوقين، أو باختصار: بين الثقافتين. ومع ذلك فسوف تظل ثمة نصوص تستعصى على الوصول بها إلى هذه الغاية، وهى نصوص الشعر وما إليها. وقد استطاع الجاحظ أن يضع يده على مكامن المشكلة فى طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثنى عشر قرنا، لكنها العبقرية الجاحظية.

وفوق ذلك قد أمدنا، رحمه الله، بأسماء عدد من مترجمى العرب فى عز نهضتهم ومجدهم فى دولة بنى العباس. وقد أثنى على ما تركه لنا الجاحظ فى هذه النقطة كاتب اسمه فهد "Fahad" (فى موقع "alnadawi" على الرابط التالى: www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354، postcount=1) قائلا: "وعلى الرغم من أنّ آراء الجاحظ عن التّرجمة جاءت في القرن التّاسع الميلادي، إلاّ أنها مازالت صالحة إلى يومنا الحاضر. فبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسيّ بليخانوف(١٨٥٦-١٩١٨م) شروطا للمترجم الجيد وللترجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ. كما أكد الدكتور سامي الدروبي (١٩٢١-١٩٧٦م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها".

وهناك موضوع آخر هام جدا، وهو يتعلق بعدم فهم المترجمين والشراح العرب لما قاله أرسطو فى كتابه: "الشعر" عن الملهاة والمأساة فى عالم الإبداع المسرحى، إذ جاء فى شرح ابن سينا لذلك الكتاب عن أنواع الشعر عند الإغريق ما يلى: "وكان لكل غرض وزنٌ يختص به: فمنها نوع يسمى: "طراغوذيا" له وزن لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه. وكانت الملوك يُغَنَّى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملك للنياحة والمرثية. ومنها نوع يسمى: "ديثرمبي"، وهو كـ"طراغوذيا" ما خلا أنه لا يخصّ به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الإطلاق. ومنها نوع يسمى: "قوموذيا"، وهو نوع تُذْكَر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشترك فيها الناس وسائر الحيوان". أما ابن رشد فقد استخدم لهذين المفهومين (أى مفهومَى التراجيديا والكوميديا) مصطلحَىْ "مديح" و"هجاء"، مما لبَّس الأمر على القراء والمثقفين العرب طوال تلك العصور . . . إلى أن أعدنا النظر فى العصر الحديث إلى الإبداع المسرحى عند الإغريق وتنبهنا إلى الغلطة التى وقع فيها هؤلاء المفكرون العظام بسبب عدم وجود نص مسرحى مترجَم يمكن على نوره فهم الكلام النظرى الذى خلفه أرسطو فى ذلك الموضوع.

ولست أظننى فى حاجة للفت الأبصار إلى القيمة العظيمة لمثل هذا الكلام بالنسبة للدارس المقارن فى مجال الآداب. وقيمتهما نابعة من أنهما يعكسان لنا رؤية العرب القدماء لطبيعة الشعر لدى اليونان، فهما بهذه المثابة جزء من الأدب المقارن ذاته، كما أنهما يصلحان فى ذات الوقت أن يُتَّخذا مُتَّكأً لدراسة الرؤية العربية لذلك الشعر، ومن ثم يكونان بهذه المثابة الأخرى موضوعا من موضوعات الأدب المقارن فى عصرنا الحالى وفيما بعده من عصور. وهما، على كل حال، يدلان على تهافت الرأى القائل بأن العرب لم يترجموا المسرح اليونانى نظرا لما فيه من وثنية تنزل بالآلهة إلى مرتبة البشر الفانين الضعفاء الشهوانيين، إذ إن العرب لم يطلعوا أصلا على ما أبدعه الإغريق فى هذا الميدان. والدليل على ما نقول هو أن كبار مفكرينا وفلاسفتنا فى القديم لم يستطيعوا أن يفهموا طبيعة الشعر الذى كان أرسطو يتحدث عنه فى كتابه، بل قاسوه على ما كانوا يعرفونه من شعر عربى.

والواقع أن لهم عذرا كبيرا فى ذلك، فإن فهم الشىء فرع من تصوره. وكيف كان بمستطاعهم ذلك التصور، وهم لم يقرأوا شيئا من مسرح اليونان: لا فى لغتهم ولا فى لغته، فضلا عن أن يكونوا قد شاهدوا بعض تلك المسرحيات؟ ولو كانوا عرفوا فعلاً هذا اللون من الشعر عند الإغريق واستنكروه لأعلنوا هذا الاستنكار ونصّوا على الأسباب التى نفّرتهم منه وجعلوه موضع انتقادهم وتهكمهم. أمّا، وأنهم لم يذكروا ولو مجرد ذكرٍ أسماءَ

شعراء المسرح لدى الإغريق، فليس لهذا من معنى إلا أنهم لم يقرأوا لهم شيئا أصلا . وقد سبق أن تناولت هذا الموضوع فى الفصل الأول من كتابى: "دراسات فى المسرح" (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م/ ١٦- ٢٠) .

ومما يدل على أن التعلل بالوثنية فى المسرح اليونانى هو تعلل غير مقنع تلك النصوص التى أوردناها فيما مضى والتى تعرض لأشعار هوميروس (صاحب "الإلياذة" المملوءة بالخرافات الوثنية كما نعرف)، إذ لم يمنعهم من الإشادة به أنه صاحب تلك الخرافات، إلا إذا قيل إنهم حين أثنوا على شعره لم يكونوا يعرفون شيئا عما فى ذلك الشعر من وثنية، فعندئذ يكون هذا دليلا يعضد ما قلناه من أنهم لم يكونوا يعرفون شيئا من باب الأَوْلَى عما فى مسرحيات الإغريق من وثنية أيضا .

ثم إن بعض الكتاب العرب قد تحدث بصراحة تامة عن مثل تلك الاعتقادات لدى أمم أخرى فلم تحجزه هذه التحرجات المُفْتَرَضة على الإطلاق، كما هو الحال مثلا فيما كتبه ابن النديم فى "الفهرست" عن بعض العقائد والعبادات الوثنية لدى طائفة من الأمم وتصوّر أصحابها لآلهتهم، من مثل قوله فى الكلام عن بعض أعياد الحَرّانيين (تحت عنوان "معرفة أعيادهم"): "أول سنتهم نسيان: أول يوم من نسيان والثاني والثالث يضرعون لآلهتهم بلثى، وهي الزهرة، يدخلون في هذا اليوم إلى بيت الآلهة جماعة جماعة متفرقين ويذبحون الذبائح ويحرقون الحيوان أحياء . ويوم السادس منه يذبحون ثورا

لإلهتهم القمر ويأكلونه آخر النهار. ويوم الثامن منه يصومون ويفطرون على لحوم الخراف ويعملون في هذا اليوم عيدا للسبعة الآلهة والشياطين والجن والأرواح، ويحرقون سبعة خرفان للسبعة الآلهة، وخروفا لرب العميان، وخروفا للآلهة الشياطين. ويوم الخامس عشر منه يعملون سر الشمال وقربان تشميس وذبائح واحراقات ويأكلون ويشربون. ويوم العشرين منه يخرجون إلى دير كادى، وهو دير على باب من أبواب حَرّان يسمى: "باب فندق الزيت"، ويذبحون ثلاثة زبرخ، والزبرخ فحل البقر: واحدا لقرنس الآلهة، وهو زحل، وواحدا لأريس، وهو المريخ، وهو الإله الأعمى، وواحدا للقمر، وهو سين الإله. ويذبحون تسعة خرفان: سبعة للسبعة الآلهة، وواحدا لإله الجن، وواحدا لرب الساعات، ويحرقون خرفانا ودَيَكَةً كثيرةً. وفي يوم ثمانية وعشرين يخرجون إلى دير لهم في قرية تسمى: "سبتّى" على باب من أبواب حَرّان يقال له: باب السراب، ويذبحون ثورا كبيرا لهرمس الإله، ويذبحون تسعة خرفان للسبعة الآلهة ولإله الجن ولرب الساعات، ويأكلون ويشربون، ولا يحرقون في هذا اليوم شيئا من الحيوان". وهذا النص وغيره من نصوص "الفهرست" فى الموضوعات المشابهة هو مما يندرج تحت البند الخاص بفهم بعض الأمم عقائد بعضها الآخر، وهو بدوره من موضوعات الأدب المقارن بالمكان الأصيل.

وبعد، فقد كان هذا حصاد جولة سريعة فى تراثنا النقدى، وهو (كما ترى) ليس بالحصاد القليل، ومن المؤكد أن هناك كثيرا جدا غيره، وهو ما

يجيب بكل قوة على التأكيد الذى قرر فيه د . الطاهر أحمد مكى أن الجاحظ كان هو الاستثناء الوحيد من بين العلماء العرب القدماء فى هذا المجال (انظر كتابه: "فى الأدب المقارن"/ ١١ وما بعدها) . ليس ذلك فحسب، بل إن عز الدين المناصرة يقرر أن "الأدب المقارن" كان معروفا عند العرب، وكانوا يسمونه بـ"علم المقابلة"، وإن لم يعطنا معلومات أكثر من ذلك، ولو فعل وعرّفنا أين وجد ذلك وقدم لنا الوثائق المكتوبة على ما يقول لكان هذا كشفا عظيما ولعضد أيما تعضيد هذه النصوص الكثيرة والمتنوعة التى اقتطفتها على عجل من أرجاء التراث العربى بفضل الله، ثم بفضل الذاكرة مستعينة بالمشباك، هذا الاختراع المبارك الذى يتفوق على جنىّ المصباح السحرى. ولعل المناصرة قد فعل هذا فى كتاب أو مقال آخر له لم يقع لى (انظر مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشورة فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية"- العدد ١٠٢/ ١٣) . وقد حاولت أن أعثر على نصوص فى هذا السبيل من خلال المشباك مستعينا بالمصطلح الذى ذكره الكاتب فلم أوفق إلى شىء .

محطات فى الدراسات العربية المقارنة

هذا ما استطعت أن أتذكره أو أعثر عليه من تراثنا القديم وأنا أكتب هذه الدراسة، وهو (كما قلت من قبل) لا يشكل فرعا مستقلا من العلم، إنما هى على قدر معرفتى نصوص متناثرة هنا وهناك رغم قيمتها العظيمة، وهذه النصوص بحاجة إلى من يتتبعها فى مظانها لتجميعها وتبويبها وتحليلها والتأريخ لها ووضعها فى سياقها من الثقافة العالمية التى مهدت لظهور هذا العلم الجديد، علم الأدب المقارن. ومن يدرى؟ فلربما اكتشفنا، إلى جانب ما اكتشفته فى هذه الجولة السريعة، أشياء نحن غافلون عنها الآن لعدم إلمامنا التام بالتراث العربى فى هذا المجال. أما فى العصر الحديث فالعدد أكثر، والحصاد أغنى، إلا أننا لا نستطيع أن نستقصى كل من أدلى بدلوه فى هذا المجال، ولهذا سوف نكتفى بالتوقف عند بعض المحطات الهامة. وإذ أردنا البدء فإن ذهنى فى الواقع لا يستطيع أن يفكر فى أحد قبل رفاعة الطهطاوى، ومن ثم فسأبدأ به. وسوف تكون محطتى هنا هى كتابه: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى كتبه وهو فى فرنسا فى النصف الأخير من ثانى عقود القرن التاسع عشر، وهو الوقت الذى أنشئ فيه أول كرسى للأدب المقارن فى فرنسا، إذ عُيِّن أبل فرانسوا فيمان (Abel-Francois Villemain) أستاذا لهذا التخصص بجامعة السربون سنة ١٩٢٨م، ولم يكن قد مر على

وصـول رفاعـة إلى بـاريس إلا عامـان (انظـر، فـى تـاريخ إنشـاء هـذا الكرسـى، د. علـى شـلش/ الأدب المقـارن بـين التجـربتين الأمـريكية والعربية/ ٩). وهو كتاب عجيب لا يمكن تجاهله أبدا إذا ما أردنا الكلام عن بدايات عصر النهضة فى مصر، إذ يبدو وكأنه يحتوى على كل شىء يتعلق بذلك العصر. المهم أن كاتبنا قد خصص بضع صفحات من ذلك الكتاب على درجة عالية من القيمة فى المقارنة بين اللغتين الفرنسية والعربية، وكذلك بين أدبيهما.

ففى عدة مواضع من ذلك الكتاب نراه يعقد مقارنة بين لغتنا ولغة الفرنسيس، وبلاغتنا وبلاغة الفرنسيس، فيقول مثلا إن لكل لغة قواعد خاصة لتنظيم استعمالها والتفاهم بها، وإنه إذا كانت أقسام الكلمة فى لساننا ثلاثة هى الاسم والفعل والحرف، فإنها فى الفرنسية هذه الثلاثة المذكورة مضافًا إليها الضمير وحرف التعريف والنعت واسم الفاعل واسم المفعول والظرف وحروف الجر وحروف الربط وحروف النداء والتعجب ونحوه، وإن الكلمة قد تكون حرف جر فى موضع، وظرفا هى نفسها فى موضع آخر، لأنها إذا جاء بعدها اسم كانت حرفًا، بخلاف ما لو استقلت بنفسها فإنها تكون حينئذ ظرفًا، وذلك كقولنا: جئت قبل زيد أو بعده، وجئت قبلا أو بعدا... إلخ. ومما قارن به بين اللسانين والبلاغتين أيضا قوله إنهم فى فرنسا لا يعرفون نظم العلوم كما هو الحال عندنا فى الألفية مثلا، وهذا راجع إلى اتساع العربية وضيق

المجال فى لغة الفرنسيين (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز/ وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالجمهورية العربية المتحدة- الإقليم المصرى/ ١٩٥٨م/ ٢٧٨- ٢٨٠) . وبالمثل تكلم عن الفرق بين العَرُوض العربى ونظيره الفرنسى قائلا إن لكل لغة عَرُوضها الخاصّ بها ، وإن النثر الفرنسى لا يعرف التّقفية، أى أنهم لا يلجأون إلى السجع بخلاف الحال عندنا حيث يُسْتَخدَم السجع فى الرسائل والخطب والتّاريخ وما إلى ذلك حسبما يقول (المرجع السابق/ ٢٨٠- ٢٨١) . كما أن المؤلفين الفرنسيين يهتّمون بالتدقيق فى ألفاظهم وعباراتهم ويعملون على أن يجىء ما يكتبونه واضحا لا يُحْوِج إلى معاناة فى الفهم والتّعلم ولا إلى ما كان يسمى عندنا بـ"فَكّ الألفاظ" . ومن ثم فليس للكتّب الفرنسية شروح ولا حَوَاش، اللهم إلا إذا استلزم الأمر بعض التّعليقات السريعة لمزيد من الضبط والإتقان (السابق/٢٠٧- ٢٠٨) .

وبالمناسبة فلم يقصد رفاعة بالملاحظة الأخيرة أن هذا عيب ملازم للغة العربية كما يُفْهَم من كلام د . جابر عصفور فى قوله عن شيخنا الطهطاوى: "يبدو أن هذا الحرص على إيقاظ النيام هو الذي دفعه إلى الاهتّمام باللغة الفرنسية من حيث قدراتها الأدائية التي لا يُتَلاعَب فيها بالعبارات ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، "وكذا غالب المحسنات البديعية المعنوية، وربما عُدّ ما يكون من المحسنات في العربية ركاكة عند الفرنسيين" . ويتّصل بذلك ما ينتهي إليه من أن سهولة اللغة الفرنسية تعينهم على التّقدم حيث إنه لا النّاس

فيها أصلاً، فالألفاظ مبينة بنفسها، والقارئ لكتاباتها لا يحتاج إلى تطبيق ألفاظه على قواعد أخرى برّانية من علم آخر، وذلك "بخلاف اللغة العربية مثلاً، فإن الإنسان الذي يطالع كتابا من كتبها في علم من العلوم يحتاج إلى أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمّل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها". وأما كتب الفرنسيس فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شُرَّاح ولا حَوَاشٍ. . . فإذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرّغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكّة الألفاظ" (جابر عصفور/ دهشة رفاعة الطهطاوي/ صحيفة "الحياة"/ ٢٥ فبراير ٢٠٠٤م).

ذلك أن رفاعة إنما قصد طريقة التأليف على عهده وفى الكتب التى كانت تُدرَّس بالأزهر لا غير، وهى كتبٌ كَزَّةٌ يَدلّ أصحابها بالإيجاز المرهق والغموض واحتمال كلامهم فيها أوْجُهًا عدةً لا معنًى واحدا، كما جرت العادة أن يقوم الشارحون بتفصيل الموجَز وتوضيح المُشْكل والتعليق على كل صغيرة وكبيرة فى الكلام وإعرابه، ولم يقصد رفاعة اللغة العربية فى ذاتها بأى حال، وإلا فقد كان القدماء يكتبون فيَفْهَم عنهم قراؤهم دون حاجة إلى شرح أو حاشية، كما أننا الآن نقرأ ما يُكْتَب فى عصرنا دون أن ننتظر شيئا من هذا كى نفهمه، فضلا عن أن كتب رفاعة كانت ولا تزال مفهومة من تلقاء نفسها لوضوحها وجَرْيها على سَنَن المؤلفين القدماء الواضح القويم. وكيف يقصد الطهطاوى ما فهمه الدكتور جابر أو ما أراد الدكتور جابر أن نفهمه، ولسان

الضاد إنما هو لسان البيان والجمال والدقة، كما افتخر رفاعة بلغة القرآن فى كتابه مرارا وعَدّ المحسنات البديعية فيها من مزاياها التى لا تشاركها فيها لغة فولتير؟

وعلى نفس المنوال يمضى رفاعة مقارنا بين البلاغة لدينا والبلاغة لدى الفرنسيين، فيقول إن هذا الفن موجود فى كل اللغات، ومنها الفرنسية بطبيعة الحال، بيد أنه فى لغتنا أكمل منه فى لغة الفرنسيين، كما أن علم البديع يوشك أن يكون خاصا بالعربية. وهو فى هذه النقطة يختلف مع تلك الطائفة من الكتاب العرب القدماء ممن عرضنا فيما مضى لما قالوه من خلوّ اللغات الأخرى من التشبيهات والاستعارات والمجاز وما إلى ذلك وردنا عليه فى حينه.

ويضيف الطهطاوى قائلا إن من الصور البيانية ما تستحسنه الأذواق فى كل اللغات، ومنها ما يستحسنه بعض منها دون بعض. مثال ذلك تشبيهنا الرجل الشجاع بالأسد، فهو تشبيه مقبول ومستحسَن من الجميع، بخلاف كلام الشعراء العرب عن ريق الحبيبة، إذ لا يفهمه الرجل الفرنسى ويعجز عن تذوقه قائلا إنه بُصَاق، والبصاق يبعث على النفور لا التلذذ (السابق/ ٢٨٨).

وقبل ذلك رأيناه يعرض فى شىء من التفصيل للغة الفرنسية فيتكلم عن تصريف أفعالها وتاريخها وأصولها، وبخاصة الأصل اليونانى الذى يكاد يستغرق فيها مصطلحات العلوم كلها. ثم يعرّج على البديع قائلا إنه غير مستعمَل ولا مستحسَن عندهم، اللهم إلا التورية فى كتاباتهم الهزلية فحسب،

بخلاف الجناس، فهو غير مقبول لديهم البتة، وبمجرد ترجمة ما هو موجود منه فى لغتنا تذهب طراقته فى الحال (السابق/ ١٢٦- ١٢٧) . ومع هذا فإنه يؤكد أن العربية هى أفصح اللغات، كما يقرر بقوة أن من كان عالما بقواعد لغته متبحرا فيها يكون عالما بالقواعد فى جميع اللغات بالقوة على الأقل، وهى لفتة عقلية عجيبة سبق بها زمنه، إذ ليس لكلامه هذا من معنى سوى أن هناك قواعد نحوية عالمية تتمثل فى الخطوط العامة لقواعد اللغات المختلفة، وهو ما يقول به علم اللغة الحديث. كما أشار، ضمن ما أشار، إلى كتاب فى نحو اللغة العربية وصرفها وضعه أحد المستشرقين الذين عرفهم فى باريس يختلف فى ترتيبه عن كتب النحو والصرف عندنا (السابق/ ١٣٢- ١٣٣) .

والسبب فى هذا هو، حسبما لاحظتُ، أنهم يضعون الطالب الفرنسى فى اعتبارهم حين يؤلفون مثل تلك الكتب، فيتوسعون فى بعض ما نراه نحن واضحا بذاته لتشربنا كثيرا من أوضاع لغتنا تلقينا منذ الصغر، على عكس الدارس الفرنسى مثلا الذى نشأ على أوضاع معينة فى لغته فلا يفهم ما يخالفها فى اللغة العربية وأمثالها بسهولة، كما أنهم يراعون الذهنية الفرنسية والأوربية عموما فى تبويب مادة النحو والصرف حتى تكون متسقة مع ما يعرفون عن نظام القواعد فى لغتهم، فلذلك كان لا بد، عند تأليف كتاب فى النحو العربى لطلابهم، من مراعاة هذا الاعتبار.

وبالنسبة للشعر الفرنسى يقول رفاعة إنه يجرى على عادة الجاهلية اليونانية التى تعرف لكل معنى من المعانى ولكل شعور من المشاعر إلها خاصا، فتراهم يقولون: إله الجمال وإله العشق... إلخ، وهذا كفر كما صرح، وإن أضاف أنهم لا يعتقدون فى شىء من هذا، بل هو مجرد تمثيل. وهو يحكم على الأشعار الفرنسية بأن الكثير منها "لا بأس به" (السابق/ ١٣٥). ولا ريب أن هذا حكم جرىء يستغربه الأديب العربى الحالى الذى قد يرى أن الآداب الأوربية أرقى من الأدب العربى. أما رفاعة فرغم إعجابه بجوانب كثيرة من مدنية الفرنسيين كان يرى أننا متفوقون عليهم فى أمور الدين والاعتقاد، وكذلك فى ميدان الشعر والبلاغة. ومن الطريف قوله عن ترجمته لإحدى القصائد من الفرنسية إلى العربية: "أخرجتُها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام"، ثم تعقيبه على جهده فى ذلك بقوله إن الترجمة تَذْهَب بحسن الأصل الأدبى فى أية لغة: يستوى فى ذلك أن تكون القصيدة منقولة من الفرنسية للغتنا أو العكس (السابق/ ١٣٥، ١٢٧).

وبالنسبة للنقطة الأخيرة وما تستدعيه للذهن من قوة الثقة بالذات الحضارية التى تكمن وراءها أود أن أستشهد هنا بالسطور التالية من مقال للدكتور حسام الخطيب بعنوان "الأدب المقارن في عصر العولمة: تساؤلات باتجاه المستقبل"، وهذه السطور تضرب من المسألة التى نحن بصددها فى الصميم وتساعدنا على أن نرى كيف كان رفاعة، رغم التخلف الشديد الذى كان

يُشلّ حركة الحياة إلى حد بعيد فى مصر وسائر بلاد العالم الإسلامى أوانئذ، بعيد النظر واسع الأفق راسخ الثقة بماضيه الحضارى والثقافى، ولم يكن كأولئك المثقفين العرب المنبهرين بكل ما هو غربى، بل المتطوعين بالقيام بدور "كاسحة الألغام" التى تزيح من أمام الهجوم البربرى الغربى، والأمريكى منه بالذات، قوى المقاومة والتصدى لمخططاته الشيطانية فى كل المجالات، وأولها مجال الفكر والثقافة والذوق. يقول د. الخطيب: "على أنه ينبغي الاعتراف بأن الذي تغير اليوم هو الوعي العالمي العام بأن النموذج الغربي متفوق حقا في مختلف مجالات الثقافة والعلم والإنتاج والقوة المادية والاتصال وغزو الفضاء، ولكن له مشكلاته ونقائصه وتناقضاته، ولاسيما بين المثل الأعلى المعلن والمثل غير الأعلى للهيمنة والسيطرة والاستلاب، ولذلك ينبغي أن يكون الموقف منه حَذِرًا وانتقائيًا وغير مبنيٍ على الانبهار والتسليم الأعمى. كما أن هناك شيئًا آخر مهمًا قد تغير في مجال المقارنة مع المركزية الأوروبية، وهو الاعتراف الضمني أو الصريح بعظمة حضارات العالم القديم في إفريقيا وآسيا، والتسليم بما قدمته هذه الحضارات، ومنها الحضارة العربية الإسلامية، من إسهام مباشر أو غير مباشر في مسيرة الحضارة الإنسانية.

وهنا أيضا يقتضي الإنصاف منا الإشارة أن عددا لا يستهان به من مثقفي الغرب وعلمائه وأدبائه أسهموا في دعم هذه الفكرة ونشرها. وإلى جانبها فكرة أصالة الإنتاج الفني والأدبي الراهن في بلدان العالم القديم (أو بلدان

الجنوب)، وضـرورة وضـعه في واجهـة لائحـة التثقيف اليومي للأجيال مـن جهة، والاستعانة به من جهة أخرى لترسيخ النزعة الإنسانية والفطرية لدى جمهرة المتلقين في العالم. ومثال ذلك رسالة منظمة اليونسكو، ولا سيّما في مجال إحياء الثقافات المستضعَفة وإعادة بناء قائمة الروائع الأدبية العالمية بحيث تشمل منجَزات العالم القديم (الثالث). وكل هـذه التغيرات تصب في صالح المقارنة لتجعل منها رافدا فعالا من روافد الصبوة العريقة للاتجاه نحو بناء حضارة إنسانية منسجمة مع ذاتها ومُثُلها وغير قائمة على التناقضات والتمييز بين الأنا والآخر" (www.nizwa.com/volume35/p75) .

وفضـلا عـن ذلـك هـناك صـفحات فـى "التخليص" يجـتهد فـيها رفاعة، رحمه الله، فى وصف "المسرح" وما يؤدَّى فيه من مسرحيات متنوعة الأشـكال والأغـراض، وكـذلك الفـوائد العلمـية والأخلاقـية والاجتماعـية والسياسـية التى تعود على المشاهدين من ورائها، وإن لم يُخلها مع ذلك من الانتقاد لما تشتمل عليه من "كثير من النزغات الشيطانية" حسب تعبيره. وهو فى كل ذلك يبذل جهده على آخر وُسْعه فى الشرح والتقريب كى ينقل لمواطنيه ما كان بالنسبة إليه شيئا جديدا كل الجدة، وإليهم هم شيئا مجهولا تماما، محاولا البحث عن الألفاظ التى ينبغى أن تُسْتَعْمَل للدلالة على كل شىء فى هذا المضمار، سواء كان هذا الشىء هو خشبة المسرح (التى كان يسميها: "مَقْعَدًا") أو المقاصير التى يحتلها المشاهدون ("الأُوَد" كما قال) أو

المصطلحات الخاصة بذلك الفن (كالتياتر والسبكتاكل، اللذين يجمعهما على "تياترات" و"سبكتاكلات") أو الطرق والحيل الفنية التى يلجأ إليها الفنيون لإخراج المسرحية وعرضها . . . إلخ، ومقارنا بين كل ذلك وما قد يشبهه عندنا خارج نطاق المسرح رغم الاختلاف الشديد بين الأمرين، لكنها الرغبة فى التقريب من أجل التفهيم والمفاضلة. ويحس القارئ بمدى المعاناة التى يقاسيها رفاعة فى ذلك السبيل (تخليص الإبريز/ ١٦٥- ١٦٧) . لقد اجتهد رفاعة هنا فى التعريف بفنّ أدبى لم يكن للعرب به عهد، اللهم إلا بعض المشاهد التمثيلية البدائية التى كانت تقتصر على مجال الممارسة العملية لا الكتابة الفنية والإبداع الأدبى، وما عَمِله هو فى الحقيقة نوع من أنواع التلقيح الثقافى الذى يُرَاد به إغناء الأدب العربى وتوسيع نطاقه والخروج به إلى مجالات أرحب وأكثر تنوعا .

وكل ذلك فى الواقع هو "أدب مقارن" أصيل رغم أن كاتبنا لم يسمع بشىء اسمه "الأدب المقارن" كما هو واضح (رغم أنه قد أنشئ فى ذلك الوقت كرسى لهذا التخصص فى جامعة السربون بباريس كما سلف القول عُيّن فيه أول ما عُيّن أبل فرانسوا فيمان، الذى نشر فى العام الدراسى ١٨٢٨-١٨٢٩م كتابا من أربعة أجزاء بعنوان "صورة الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر") . كما لم يعرف العربُ ذلك العلم ولا المصطلح الذى يدل عليه إلا بعد أكثر من قرن، إذ لم يُسْتَخْدَم مصطلح "الأدب المقارن" إلا فى سنة ١٩٣٦م على

يد خليل هنداوى حسبما أكد د. حسام الخطيب، فى مقاله: "الأدب العربى المقارن: العنوان الأول والنص الأول" (المنشور بمجلة "فصول" القاهرية/ فبراير ١٩٩١م/ ٢٥٧- ٢٦٤) . لقد كان بين يَدَىْ رفاعة التراثُ العربىّ الثرىّ الهائل الذى عثرنا وسط كنوزه على كثير من المقارنات بين ما عندنا من أدب ولغة وفكر وما عند الأمم التى كان لأجدادنا بها احتكاك، فلم يكن غريبا إذن أن ينبعث رفاعة لإجراء تلك المقارنات، وهو الذى كان له اطلاع جيد على ذلك التراث وتطلع تواق إلى معرفة ما يجهل، وساعده على هذه الالتفاتة العقلية ما قام بينه وبين من احتك بهم هناك من المستشرقين من حوارات ومناقشات. وبالمناسبة فمعظم كتاب رفاعة هو فى الأدب المقارن بمعنى من المعانى، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس. أليس يقدم لنا صورة عن الأمة الفرنسية من وجهة نظر مثقف عربى مسلم فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادى؟ أليس هذا بابا من أبواب الأدب المقارن؟

كذلك ففى مقدمته للترجمة التى نقل بها رواية فنلون عن تليماك ومغامراته نراه يربط بين ذلك العمل القصصى وبين مقامات الحريرى ناظرا إلى فصول الرواية الفرنسية على أنها تشبه المقامات، وإن لم يفصّل القول فى ذلك (رفاعة الطهطاوى/ الأعمال الكاملة/ تحقيق د. محمد عمارة/ المؤسسة العربية للنشر والتوزيع/ بيروت/ ١٩٧٣م/ ٥/ ٣٤٨. وانظر كذلك د. إبراهيم

عوض/ نقد القصة فى مصر: ١٨٨١- ١٩٨٠م/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨ هـ- ١٩٩٨م/ ١٥) . أى أن جهود رفاعة فى المقارنة بين العربية وبلاغتها وأدبها ونظير ذلك عند الفرنسيين قد تمت قبل أن يسطر أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق وسليم البستانى وغيرهم ما سطروا فى هذا الموضوع ممن أشار إليهم د . حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" ونَوَّهَ بجهودهم فى هذا المجال بشىء من التفصيل، على حين اكتفى بإشارة عامة إلى اهتمام رفاعة فى كتابه عن باريس بالمقارنة بين الشرق والغرب (المقارنة بإطلاق لا فى ميدان الأدب على وجه الخصوص)، إذ يقول: "يُعَدّ كتاب "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" اللبنة الأولى فى فكرة المقارنة بين الشرق والغرب التى أصبحت، فيما بعد، أساسا لسلسلة من الأعمال الإبداعية والجدالية" (د . حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٩٩٢م/ ١١٧) . ولا شك أن فى هذا الحكم بخسًا شديدًا لجهود هذا الرائد الكبير فى مجال الدراسة الأدبية المقارنة فى ذلك الوقت المبكر !

وهناك معاصر لرفاعة كانت له مساهماته فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهو الكاتب اللبنانى الذى كان نصرانيا وأسلم، أحمد فارس الشدياق، صاحب "الساق على الساق" و"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبَّا عن فنون أوربا" و"الجاسوس على القاموس" و"غُنْيَة الطالب،

ومُنْيَة الراغب" (كتاب مدرسي في النحو والصرف) و"الباكورة الشهية في نحو اللغة الإنكليزية" و"سَنَد الراوي في الصرف الفرنساوي" وديوان شعر من نظمه يشتمل على اثنين وعشرين ألف بيت، ومُتَرْجِم الكتاب المقدس، وإن لم تشتهر ترجمته وتنتشر تعصبًا من النصارى ضده لنبذه ديانتهم إلى دين النبي المصطفى. وهو في كتابيه: "الساق على الساق" و"كشف المُخَبَّا" كثيرا ما يقوم بالمقارنة بين اللسان العربي وآدابه ونظيريهما عند الإنجليز والفرنسيين. فهو مثلا في الكتاب الأخير يقارن بين الطريقة العربية في كتابة الرسائل ونظيرتها في لغة الإنجليز، حيث يطيل العربي في صدر رسالته ويكثر من ذكر ألقاب المديح عند مخاطبته لمن يبعث برسالته إليه كقولهم: "الأجَلّ والماجد والأكرم والمفخم" وغير ذلك، على حين يوجز الإنجليزي هنا ويطيل في ختامها فيقول مثلا: "أنا ياسيدي عبدك الأحقر المطيع"، بخلافنا إذ نكتفي في النهاية بأن نقول: "الداعي فلان" أو "عبدك فلان" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" و"كشف المخبا عن فنون أوربا"/ مطبعة الدولة التونسية/ ١٣٨٢هـ/ ١٤٦) . وهنا، كما هو واضح، يقارن الشدياق بين طريقتين في كتابة الرسائل وما يُتَّبَع فيها من قواعد ورسوم.

وكان الشدياق، رحمه الله، كثير السَّخَر بالمستشرقين وتعالمهم رغم جهلهم حسب وصفه لهم، ومن ذلك قوله عن المستشرق ريتشاردسون إنه قد "ألف كتابا في لغته ولُغَتَي العرب والفُرُس، فأُقسم بالله إنه كان لا يدري من

لغتنا نصف ما أدريه أنا من لغته. بل سوّلت له نفسه أيضا إلى أن ترجم النحو العربى فخلط فيه ولفق ما شاء، فمثّل للإضافة بقوله: "قدح فضة" و"ملك كسرى" و"رأس أمان" و"الغالب عجم" و"غالب عجم" و"كتاب سليمان" و"نصرا عقبه"، وفسرها بأنها مثنى مضاف إلى العقبة، و"نصروا عقبه" و"النصرا عقبه" و"النصروا عقبه". وأورد حكاية من كتاب "ألف ليلة وليلة" عن ذلك الأحمق الذى قدّر فى باله أن يتزوج بنت الوزير، فلما وصل إلى قوله: "ولا أخلى روحى إلا فى موضعها" ترجمها: "ولا أعطى الحرية لنفسى، أى لزوجتى، إلا فى حجرتها" . . . فإن أحدهم لا يبالى بأن يؤدى معنى الترجمة بأى أسلوب خطر له، فلو قرأ أحدهم سنًّا فى كتبنا نحو "يحرق دينه" ترجمه أن دينه ساطع متلهب من حرارة العبادة والقنوت بحيث إنه يحرق ما عداه من المذاهب، أى يغلب عليها، فهو الدين الحقيقى كما ورد أن الله نار آكلة. . ." (المرجع السابق/ ١٢٤- ١٢٥). فالشدياق هنا يطلعنا على السر وراء ما يقترفه طائفة من المستشرقين عند تناولهم شيئا من تراثنا الأدبى والعلمى والدينى (ودعنا من تعمد الخطإ فى أحايين أخرى)، وهو ما يساعدنا على فهمٍ أفضل لكثير من آرائهم ومواقفهم ونتائجهم.

وفى "الساق على الساق" يُصْليهم الشدياق مرة أخرى ناره الحامية متهكما على اهتمامهم المريب باللهجات العامية فى بلاد العرب وتأليف كتب النحو لها ودوافعهم غير العلمية إلى ذلك، ومقارنا بين تاريخ العربية الفصحى

وغيرها من اللغات فيقول: "ويا ليت شعري ما الفائدة في كَوْن أحد هؤلاء الأساتيذ يؤلف كلامًا معلسطًا فاسدًا في لغة أهل حلب ويسميه: "نحوا"، ثم يذكر فيه: انجق بيكفي وايشلون كيفك خَيّو وهلكّاب وقوي طيب، وفي كَوْن آخَرَ يكتب بلسان أهل الجزائر: كان في واحد الدار طوبات بالزاف الطوبات كشافوا وكيناكل وراهي واتيّنا واتيّا وتقجم وخمم باش وواسيت شغل المهابل وبوالم، أي يلائم، وماجي، أي جاء، وكلي، أي كأنه، وحرامي، أي بستاني، والستّاش، أي السادس، والدجاجة ترجع تولد زوج عظمات وما أشبه. . . فما بالكم يا أساتيذ لا تؤلفون كتبا بكلامكم الفاسد الذي تسمونه بُنْوى؟ وهل تشيرون على عربيّ أقام بمرسيلية مثلاً أن يتعلم كلام أهلها أو كلام أهل باريس؟ ولو كان فعلكم هذا فعل رشيد لوجب أن تقيدوا جميع الاختلافات والفروق الموجودة عند المتكلمين بالعربية. فإن أهل الشام يستعلمون ألفاظًا لا يستعملها أهل مصر. وقس على ذلك سائر البلاد الإسلامية. بل إن لأهل كل صُقْع واحد اصطلاحات شتّى: فكلام أهل بيروت مثلاً مخالف لكلام أهل جبل لبنان، وكلام هؤلاء مخالف لكلام أهل دمشق. وذلك يفضي بكم إلى هوس وإلى إفساد هذه اللغة الشريفة التي من بعض خصائصها أنها بقيت ثابتة القواعد قارّة الأساليب على انقراض جميع ما عداها من اللغات القديمة. وإن المؤلفين فيها يومنا هذا لا يقصّرون عن أسلافهم الذين انقرضوا مذ ألف ومائتي سنة. فهل حسدتمونا على ذلك وحاولتم أن

تحيلوها وتلحقوها بلغتكم التي لا تفهمون ما أُلف فيها مذ ثلاثمائة سنة؟ ويا ليت شعري هل تأذن أرباب السياسة عندكم لرجل أراد أن يفتح مكتبا يعلم فيه الصبيان في أن يتعاطى ذلك من دون أن يُمتَحن أولاً؟ فمن الذي امتحنكم أنتم ووجدكم أهلاً لهذه الرتبة التي هي أرفع من رتبة معلم كتّاب؟ ومن ذا الذي عارض ما ترجمتم ولفقتم ورمّقتم بالمترجَم منه؟ وكيف رُخّص لكم في أن تطبعوا ذلك من دون الوقوف على صحته؟ ولعَمْري إن مدرساً لا يحسن أن يكتب سطرا واحدا صحيحا باللغة التي يعلّمها لجدير بأن يرجع إلى المكتب من ذي أُنف. على أن من هؤلاء الأساتيذ من لا يفهم إذا خوطب، فضلاً عن جهل التأليف، ولا يفهم إذا قرأ ولا يقوّم الألفاظ في القراءة. وقد سمعت مرة بعض التلاميذ يقرأ على شيخه في مقامات الحريري ولا يكاد ينطق بحرف واحد نطقا بيّنا من هذه الحروف التي خلت منها لغتهم، وهي الثاء والحاء والخاء والذال والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين والقاف والهاء، وشيخه ساكت لما أنه يعلم أن تصحيحه له لا يكون إلا فاسدا. فكيف يمكن لمن لم يسمع اللغة من أهلها أن يحسن النطق بها؟ كيف لا، وإنّ من ألف منهم في نحو لغتنا شيئًا فإنما بنى نحوه كله على فساد؟".

وعن شعر المديح عندهم وعندنا يقول إنه "لم تجر العادة عند ملوك الإفرنج بأن يقرأوا قصائد مدح فيهم ولا غيرها أيضا مما يخاطَبون به، وإنما يقرأ ذلك كله كتّاب أسرارهم، وهم يجاوبون عنها المخاطب بحسبما يرَوْنه

صوابا . . . ثم إنه لا شيء أفظع عند الإفرنج من أن يروا في قصائد المدح تغزلا بامرأة ووصفها بكونها رقيقة الخصر ثقيلة الكَفَل نجلاء العينين سوداء الفرع وما أشبه ذلك، فشعرهم كله خَصِيّ. وأفظع منه التشبيب بغلام، وأقبح من هذا وذاك نسبة شيء من صفات المؤنث إلى المذكر كقول الشاعر: "كأنَّ ثدياه حُقّان". ولما ترجم موسيو دوكات قصيدتي التي مدحتُ بها المرحوم أحمد باشا باي تونس وطبعها مع الترجمة كان بعضهم يسألني: هل اسم الباشا سعاد؟ وذلك لقولي في مطلعها: "زارت سعادُ، وثوب الليل مسدولُ". فكنت أقول: لا، بل هو اسم امرأة. فيقول السائل: "وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا ؟"، وهو في الحقيقة أسلوب غريب للعرب. . .

(و)كما أن الإفرنج ينكرون علينا هذه العادة كذلك ينكرون المبالغة في وصف الممدوح، فإنهم أول ما يبتدئون المدح يوجهونه إلى المخاطب ويجعلونه ضربا من التاريخ، فيذكرون فيه مساعي الممدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديد أسمائهم. أما تشبيهه بالبحر والسحاب والأسد والطَّوْد والبدر والسيف فذلك عندهم من التشبيه المبتذَل، ولا يعرضون له بالكرم وبأن عطاياه تصل إلى البعيد، فضلا عن القريب. فهم إذا مدحوا ملوكهم فإنما يمدحونهم للناس لا لأن يصل مدحهم إليهم" (كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة في أحوال مالطة" و"كشف المخبا عن فنون أوربا"/ ٣٠٢- ٣٠٣). وكما نرى فالشدياق هنا يوازن بين أسلوبين مختلفين للمدح في أدبنا وأدب الإنجليز، وهذا

من صلب موضوعات الأدب المقارن، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس كما سبق أن نبهنا .

ليس ذلك فقط، بل تعرّض الشدياق أيضا فى كتابه هذا إلى الحكم النقدى على "كلستان سعدى"، الذى أهداه إياه أحد مواطنيه فلم يرتح حتى أبدى رأيه فيه بعد أن قرأه، قائلا: "تعرفت حينئذ بالخواجا ميخائيل المخلع، فقد كان قَدمَ إلى لندرة لمعاطاة التجارة. . . وقد أهدانى نسخة من كتاب "كلستان"، الذى ترجمه أخوه من الفارسية إلى العربية. فلما تصفحتُه وتأملتُه حق التأمل ظهر لى أن خُبْره دون مخبره، إذ لم أجد فيه من المعانى المبتكرة ما أوجب احتفال العجم به هذا الاحتفال العظيم، فإنه عندهم بمنزلة "مقامات الحريرى" عندنا، غير أن عربيته فصيحة. فلما قابلته المرة الثانية وجرى ذكر هذا الكتاب قلت له: لقد طالما سمعتُ بذكر "كلستان"، غير أنى لم أجده يستحق هذه الشهرة. وقد حدثتنى نفسى بأن أنشئ كتابا على نسقه ألتزم فيه الهزل. قال: فافعل. فأنشأت فى اليوم القابل هذه الحكايات الآتية، ولما قرأتها عليه وقت الاجتماع قال: قد أفرطتَ فى تحدّيه، وهو فوق ذلك. وأبى إلا التنويه به" (المرجع السابق/ ٣٠٦) .

ولقد عرفنا من قبل كيف قارن رفاعة بين "مغامرات تليماك" لفنيلون و"مقامات الحريرى"، وهذا هو الشدياق يجعل المقارنة هذه المرة بين "مقامات

الحريرى" و"كلستان" سعدى. أى أنه وضع المقامات هنا إزاء جنس أدبى مختلف، وينتمى أيضا إلى أدب مختلف، وهى نقطة حقيقة بالدراسة. وبمناسبة رأى الشدياق فى "كلستان" سعدى فقد أذكر أنى قرأت فى كتاب المُحبى: "نفحة الريحانة فى رشحة طلاء الحانة" وكتاب ابن معصوم: "سلافة العصر فى محاسن الشعراء بكل مصر" أن الطبيب الشيرازى أبا الحسن إبراهيم قد عارض بأبياته التالية:

كشف الصبحُ اللثاما * وجلا عنا الظلاما

فاجْلُ لي الكاس ونبّه * أيها الساقي الندامى

عَلّنا نقضي كما رمنا من الأنس المراما

ما ترى الوُرْقَ على الأيك يحاوِبْن الحَماما

وزهور الروض أصبحن يفتّقن الكماما

والحيا يبكي عليهن فيضحكن ابتساما

ووميض البرق قد سَلّ على الأفق حساما

وحبيب النفس قد لاح لنا بدراً تماما ؟

أي عذر لك إن لم * تصل الراح مُداما ؟

فاغنم الأنس وبانْ * مَنْ لحَا فيه ولاما

أبيات بلديّه الشيخ سعدي الشيرازي التى يقول فيها:

يـــا نديـــي، قـــم بلـــيلٍ * واســـقني واســـق الـــنداما

خلـــني أســـهرْ ليلـــى * ودَعِ الـــناس نـــياما

اســـقياني وهديـــر الـــر عـــد قـــد أبكـــى الغمامـــا

في أوانِ كشـــف الـــنور د عـــن الـــوجه اللـــثاما

أيهـــا المصـــغي إلى الـــزهـــا د، دع عـــنك الكلامـــا

وهو شاهد آخر على اهتمام أدبائنا القدامى بما كانت تصل إليه أيديهم من آداب الأمم الأخرى، كما أن المعارضة التى نحن إزاءها الآن هى مما يمكن أن يكون موضع مقارنة أدبية ينطلق منها أحد الدارسين فيضم إليها أمثالها من معارضات أسلافنا لما عند الفرس من أشعار ويجعل كل ذلك بحثا من بحوث الأدب المقارن.

وكمثل رفاعة فى وقوفه عند المسرح، الذى كان يراه للمرة الأولى، يفعل الشدياق فيصف لنا المسرح ليعرّف قراءه به. وبطبيعة الحال نحن الآن نعرف عن المسرح وإمكاناته ووسائله وتاريخه ما لم يكن يخطر على بال الشدياق، لكن يبقى لكلامه فى هذا الباب أهميته من الناحية التاريخية، بوصفه كلاما رائدا فى الموضوع، وكذلك من ناحية المقارنات الأدبية، إذ يعرّف رحمه الله القراء العرب (ربما لأول مرة) بالمسرح كما شاهده فى بريطانيا بعد أن عرّفهم رفاعة بمسارح باريس. قال الشدياق: "واعلم أن التمثيل فى الملهى يتجاذبه نوعان من التاريخ والأدب وإعادة الحوادث والوقائع الماضية فتصير كأنها

مشاهَدة بالعيَان، وفيه تُنشَد الأشعار الرائقة والقصائد البليغة ويقع من المحاورات الأدبية جدًّا وهزلا ما يُسَرَّى به عن الثَّكْلى حزنها. وكل ما يقال فيه فهو من الكلام الفصيح الذى تستعمله علماؤهم وأدباؤهم، فإن أعظم شعراء الإفرنج ألفوا فيه، وما من خطيب مصْقَع أو أديب بارع إلا ودَوَّن شيئا من هذه المحاورات. ومن طريقة اللاعبين فيه أن يخصصوا كل شخص منهم بمجال: فمن كان مديد القامة جهير الصوت أُتيح خصّصوه بأن يمثل الأمور التى فيها الحماسة والوعيد والتذمير، ومن كان لطيفًا رَخْصًا خُصَّ بما شأنه الاستشفاع مثلا والملاطفة والتملق، ومن كان حُزُقّة خُصَّ بالأمور السخرية المضحكة. . . وقس على ذلك.

ولو عرفت قدر ما يسرده هؤلاء اللاعبون عن ظهر القلب لأعظمته جدا، فإن كلا منهم يحفظ من القصص والنوادر ما يكون أكبر حجما من ديوان المتنبى، ولا يكاد أحدهم يتلعثم فى عبارة. وقد يوارون شخصا بيده الكتاب الذى تُحفَظ منه تلك الحكايات فى مكان، حتى إذا ذهل المتكلم عن شىء ردّه، ولكن وقوع ذلك نادر. . . وهذا التمثيل على نوعين: الأول تمثيل ما يُحزِن من نحو الحروب وأخذ الثأر، ويقال له عندهم: تراجيدى. والثانى، وهو عكسه، ويقال له: كوميدى. وكلاهما يُعَدّ من الأدبيات، غير أن النوع الثانى يكثر فيه التوريات والمواربات والتجنيس. . .

وأول من ألف فى هذا الفن من اليونان أوروبيديس، وذلك قبل الميلاد بأربعمائة وثمانين سنة. فأما فى تمثيل المُحزِنات ونحوها وفى خفة الحركات واللباقة فالمزية لأهل فرنسا، والإنجليز تبعٌ لهم. وأما فى المضحكات فهؤلاء هم المتبوعون، وذلك لسعة لغتهم. . . على أن ارتجال الشعر عند أى جيل كان من الإفرنج هيّن لأن كلامهم كله مجزوم، أى خالٍ من الإعراب، وليس بين الكلام المتعارَف عليه عند خاصتهم وبين كلام الكتُب من فرق كبير" [كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة فى أحوال مالطة" و"كشف المخبّا عن فنون أوربا"/ ٣٢٧، ٣٢٩].

وينبغى ألا يفوتنا فى هذا النص تسمية الشدياق للمسرح بـ"الملهى"، وهى تسمية عربية لم يستعملها الطهطاوى، وكذلك قوله عن الممثلين: "اللاعبون"، وهى أيضا مما ينبغى الالتفات إليه، إذ هو استعمال، فيما يبدو، رائد . ومثله استخدامه لمصطلح "محاورات"، وهو اصطلاح موفَّق كُتب له الشيوع والبقاء: إما هكذا وإما باستعمال الصيغة الأخرى لذات المصدر، وهى صيغة "فعَال: حوَار". وبالمثل لا يصح أن ننسى استعماله كلمتَى "وقائع" و"حوادث"، اللتَين أضحتا مصطلحين من مصطلحات فنَّى الرواية والمسرحية، وإن عَنَى الشدياق بهما أحداث التاريخ، لكن ذلك لا يضرّ، إذ ورد كلامه فى سياق الحديث عن تمثيل تلك الأحداث على خشبة المسرح، فالأمر إذن قريب من قريب. ومما يلفت النظر تفرقة الشدياق بين ما

نسميه الآن: "المأساة" و"الملهاة"، وإن كان قد أبقى لهما المصطلحين الأجنبيين كما هما دون ترجمة مَرةً، وترجمهما على نحو غير مباشر مرةً أخرى حين ذكر "المحزنات" و"المضحكات". كما نلاحظ تنبُّه الشدياق لمهمة "الملقِّن المسرحى"، وهو مما لم يتحدث عنه الطهطاوى، وإن لم يحاول مؤلفنا أن يسكَّ له مصطلحا يُعْرَف به. وتلك كلها، وغيرها فى بقية النص التى لم أنقلها، مسائل تهم دارس الأدب المقارن جدا، فضلا عن أنها هى نفسها جزء أصيل من الدراسات المقارنة بكل جدارة، فالشدياق هنا يحاول جهده أن يعرفنا بفن أدبى جديد، مضيفا إلى التعرف به أشياء لم نجدها عند الطهطاوى من قبل، وسَاكًّا (أو على الأقل مستعملا) مصطلحات فنية لم ترد فى "تخليص الإبريز". وينبغى ألا نُغفِل عامل الزمن، فقد كتب الشدياق كلامه هذا بعد الطهطاوى بعدة عقود، إذ نشر الطهطاوى رحلته البارسية فى ١٨٣٤م، ونشر الشدياق كتابه الذى نحن بصدده فى ١٨٦٣م، وليست هذه المدة فى تلك الظروف بالزمن القليل. ثم نختم هذا التعقيب بلفت الأنظار إلى التفرقة التى نبه إليها الشدياق بين فصحانا وفصحى الإنجليزية وأمثالها من اللغات الأوربية وما ينتج عن ذلك من سهولة الارتجال فى المطارحات الشعرية عندهم وضيق مجاله عندنا، وهى تفرقة مهمة كما نلاحظ.

وهناك روحى الخالدى، الكاتب والسياسى الفلسطينى الذى عاش عشرين عاما فى فرنسا طالبا وأستاذا وقنصلا عاما لدولة الخلافة العثمانية،

تشرب أثناءها ألوانا متعددة من الثقافة الفرنسية والأوربية وحصل على طائفة من الأوسمة والجوائز. وكان يتقن الفارسية والتركية والإنجليزية والفرنسية. وله فى مجال الأدب المقارن سلسلة من المقالات فى مجلة "الهلال" فى ١٩٠٢-١٩٠٣م سرعان ما نشرها فى كتاب سنة ١٩٠٤م بعنوان "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" (فى مطبعة "الهلال" أيضا)، لكن دون ذكر اسمه على الغلاف صريحا. وفى هذا الكتاب، الذى يَعُدّه بعض الكتاب بسببه الرائدَ التاريخىَّ للأدب المقارن العربى، يتناول كاتبنا موضوعات من ذلك التخصص، وإن لم يستخدم لها هذا المصطلح. ومن تلك الموضوعات ما ترجمه العرب فى إبان نهضتهم على أيام العباسيين، وتأبيهم (رغم كثرة ما ترجموه من اللغات المختلفة) على التأثر بأشعار الأمم الأخرى، وكذلك ما أخذه الأوربيون (أو "الإفرنج" حسبما يقول) منا أيام النهضة المذكورة، وتأثُّر شعر التروبادور بالتقفية الموجودة فى الشعر العربى وموضوعاته من مديح ونسيب وهجاء ومُلَحٍ وأمثال، واقتباس الإفرنج كثيرا من قصصهم وفكاهاتهم وخرافاتهم من العرب، ومعرفتهم لشعر المدح عندنا وإنشادهم له، والمقارنة بين "أغنية رولان" وسيرة عنترة بن شداد، وبين "الكوميديا الإلهية" و"رسالة الغفران"، وبين مسرحية "طرطوف" لموليير وأبيات لشاعر المعرّة تُشْبِهها فى المضمون، وكذلك بين فكتور هيجو والمعرى أيضا فى بعض نواحى إبداعهما الأدبى، واستفادة الشاعر الفرنسى ونظيره الألمانى ولهلم ولفجانج جوته من شعر حافظ الشيرازى وغيره

من شعراء الإسلام، وانقلاب الوضع فى العصر الحديث ودوران العجلة فى الاتجاه المعاكس حيث أضحى الإفرنج عادةً هم المؤثرين، وأضحينا نحن المتأثرين، كما هو الأمر فى حالة بوالو الشاعر الفرنسى الذى تأثر به ضيا باشا وسواه من شعراء الترك على سبيل المثال. وهو، فى بعض الأحيان، يقدم أدلته على وجود اتصال بين الطرفين اللذين يقارن بينهما، وفى أحيان أخرى يكتفى برصد أوجه التشابه بين عمليهما دون أن يتطرق للحديث عن وجود مثل تلك الاتصالات.

ومن مقارناته التفصيلية فى الكتاب المذكور ما قاله عن البلاغة عموما وبلاغة العرب على وجه الخصوص، إذ كان رأيه أن بلاغة القول هى ما يعبر عنه المثل القائل بأن لكل مقام مقالا، مما يصدق عليها فى أية لغة: إنجليزية كانت أو فرنسية أو تركية أو فارسية، وإن فضل لسانَ العرب لاشتماله على خاصّتَين هما الإعراب، الذى لا يتوفر فى أى من اللغات الأوربية ما عدا الإغريقية واللاتينية، فضلا عما يكثر فيه من أنواع التشبيهات والاستعارات والكنايات وألوان البديع. وفى مجال العروض والقوافى نراه يؤكد أن الفرنسيين مثلا، قبل اختلاطهم بالعرب فى الأندلس أيام كان المسلمون هناك، لم يكونوا يعرفون التقفية فى أشعارهم فأخذوها عنهم. ومما تكلم فيه أيضا فى كتابه المذكور نشاط المستشرقين فى تدريس اللهجات العامية العربية، مع التحذير من ذلك وإبراز مخاطره السياسية وما يمكن أن يترتب عليه من تمزق شمل العرب، والتنبيه إلى

أن الفرنسيين، رغم هذا النشاط الاستشراقى فى العمل على إحلال العاميات العربية محل الفصحى، لا يسمحون بإنشاء صحيفة تتخذ من أية لهجة فرنسية لغةً لها . وتحدث الخالدى أيضا عن مكانة سوق عكاظ فى تاريخ الأدب والثقافة العربية مشبّها إياه بهايد بارك لندن، حيث يلتقى الخطباء من كل لون ومذهب ودين فيتكلمون بحرية لا يوجد لها شبيه فى أى مكان آخر. وهو يؤكد أن العرب قد تعرفوا إلى هوميروس وأشعاره فى كتاب "المنطق" لأرسطو، لكنهم لم يُعْجَبوا به ولا بشعر أى شاعر إغريقى أو رومانى، ولعلهم خافوا على الجمهور من الرجوع للوثنية تأثرا بما فى هذ الأشعار من كلام عن الآلهة والأرباب. وفى المقارنة بين أنشودة رولان وسيرة عنترة يشير إلى ما تشبه الأولى به الثانية من امتلائها بالمبالغة وتجسيم الحرب، مما جعل من رولان "عنترة زمانه" كما يقول. ومن الطرف تصنيفه أبا العلاء المعرى ضمن الرومانسيين (الرومانيين بتعبيره)، والجاحظ بين الكلاسيين (أو المدرسيين فى اصطلاحه) . . . وغير ذلك، وهو كثير.

ولعل القارئ قد تنبه إلى تأكيد الخالدى معرفة العرب بشعر هوميروس، وهو ما سقنا فى الفصل السابق بعض النصوص التراثية الدالة عليه، إلا أن قوله إنهم لم يُعْجَبوا بشعره هو كلام يحتاج إلى توثيق وإلى تفصيل أكبر، إذ لو كانوا اطلعوا على تلك الأشعار حق الاطلاع ولم تقتصر معرفتهم على بعض معانيها الحِكْمية كما رأينا قبلا لكانوا عَرَضوا لما فيها من وثنياتٍ وكفرٍ

وانتقدوها وسَخروا منها . لكنهم لم يفعلوا، وهذا يعضد ما قلناه من أنهم لم يعرفوها أصلا. ولعل القارئ لاحظ أيضا تأكيد الخالدى خلوّ اللغات الأخرى من التشابيه والاستعارات والمحسّنات البديعية، وهو ما لا نتفق معه فيه، اللهم إلا فيما يخص المحسنات، التى لا نقول مع ذلك إنها مزية تنفرد بها لغة الضاد، بل كل ما نستطيع أن نزعمه هو أنها توائم لغتنا أكثر من سواها، وتكثر فيها كثرة لا تُضَاهَى.

وقد تكلم عن دور الخالدى ومكانته فى ميدانى النقد والأدب المقارن عدد من النقاد ومؤرخى الأدب منهم د . عبد العزيز الدسوقى فى كتابه: "تطور النقد العربى الحديث"، ود . عصام بهىّ فى كتابه: "طلائع المقارنة فى الأدب العربى الحديث"، ود . حسام الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا"، ود . عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى، إدوارد سعيد، عز الدين المناصرة، حسام الخطيب" .

ومن المحطات المهمة على طريق الدراسات المقارنة عندنا فى العصر الحديث تلك المقالاتُ التى كتبها فخرى أبو السعود فى مجلة "الرسالة" فى ثلاثينات القرن الماضى (من سنة ١٩٣٤م إلى سنة ١٩٣٧م) فى المقارنة بين الأدب العربى ونظيره الإنجليزى، إلا مقالين فقط: أحدهما فى المقارنة بين أدبنا والأدب الغربى بإطلاق، والثانية بين أدبنا والأدب اليونانى. وكنت اطلعت على

تلك المقالات لأول مرة وأنا فى أوكسفورد فى أواخر السبعينات من ذلك القرن أدرس للحصول على درجة الدكتورية فى النقد الأدبى، فكان علىّ أن أمسح الصحف والمجلات المصرية على مدى قرن تقريبا حتى عام١٩٨٠م، فاصطدمت بتلك المقالات التى بدت لى غريبة وجريئة وطموحة، وبدا لى أسلوب كاتبها قويا محكم الأسر رغم أنه متخصص فى اللغة الإنجليزية لا فى الأدب العربى، وكان متزوجا من امرأة بريطانية ويمارس رياضة التنس فيما أذكر، فهو إذن يعيش حياته عيشة عصرية، ثم اكتشفت أن له شعرا قويا يجمع بين قوة الأسلوب القديم ومتانته وبين مضامين عصره. ولذلك حين ظهر الكتاب الذى يضم هذه المقالات (وغيرها من مقالاته النقدية) فى مصر فى التسعينات من القرن المنصرم سارعت إلى شرائه، وها هو ذا بين يدىّ الآن.

والمقالات الخاصة بالأدب المقارن فى الكتاب المذكور تتجاوز الأربعين مقالا. وهناك مقالات أخرى كثيرة لا تندرج تحت هذا البند، ولذلك لا أقف عندها فى هذه الدراسة. وتجرى عناوين كل المقالات التى تقارن بين أدب العرب القديم وأدب جون بول على النحو التالى: "الموضوع الفلانى بين الأدبين العربى والإنجليزى"، وقد خصص صاحبها لكل موضوع من موضوعات المقارنة مقالا مستقلا: فَذا للخرافة بين الأدبين، وهذا للقصة فى الأدبين، وذاك للدّين فى الأدبين، وهذاك لأثر الترف فى الأدبين، وذلك للطير والحيوان فى البلدين. . . إلخ. ولا شك أنه من الطموح الشديد، إن لم نقل: الجامح، أن

يحاول شاب فى الثلاثينات من عمره وغير متخصص فى أدب العرب: المقارنة بين الأدب العربى والأدب الإنجليزى على إطلاقهما على مدى قرون طوال، وفى كل الموضوعات تقريبا . إن مثل هذا العمل ليحتاج إلى لجنة كبيرة، وربما لا تستطيع مثل تلك اللجنة مع ذلك أن تنهض كما ينبغى بهذا العبء الفادح. بيد أن لكل طموح شديد ثمنه وثغراته ونتائجه التى لا تخلو من الإساءة والتقصير، وإنه ما ينبغى أن يعزينا عما يمكن أن يقع فيه أبو السعود أو غيره من أخطاء وتجاوزات. ثم إن الرجل لم يكن مجرد كاتب واغل، بل كان شاعرا كبيرا وقارئا واسع الاطلاع وصاحب ذوق مرهف وحرص كبير على اللغة العربية مع ذلك ووطنيا متأجج الوطنية يناصب الإنجليز الذين أصهر إليهم وتعلم فى بلادهم العداء الجارف. ومثله يحسن أن نصغى إليه بكل آذاننا واثقين بأننا لا بد خارجون فى النهاية بزاد نقدى وأدبى من الطراز الرفيع حتى لو كانت النتائج التى ينتهى إليها (ولسوف تكون كذلك بكل تأكيد) لا توافقنا أو لا نوافق عليها .

وقد كتب د . محمود على مكى، المتحمس للكاتب الشاب، فى المقدمة التى مهد بها للكتاب المذكور أن أبو السعود فى مقالاته الثلاث الأولى يصدر أحكاما على الأدب العربى فيها كثير من القسوة، فهو يتهم الشعر العربى بالتقصير فى فن التصوير، وإن كان يستثنى بعض النماذج مثل بعض أوصاف امرئ القيس والمتنبى، وينْعَى على الأدب العربى قلة ما استفاده من الاحتكاك

بالأدب اليونانى، الأمر الذى جعله يخلو من الأنواع الأدبية كالملحمة والفن المسرحى والأدب القصصى كله. وكلامه عن السلبيات يتسم بالتعميم، فمقالاته هذه لا تبدو دراسات متعمقة، وإنما هى خواطر أرسلها إرسالا، وكأنه كان يُعِدّ العُدّة فى هذه الأثناء لجمع مادة نقدية وفيرة هى التى كان يستعد لطرحها بعد ذلك فى دراسات أكثر تفصيلا"، وهو تقريبا نفس الحكم الذى أصدره على سائر مقالاته التى تتجاوز الأربعين كما ذكرنا، إذ قال: "وفى هذه المقالات عَرَض المؤلف لكثير من الموضوعات أبرز فيها وجوه الاختلاف بين الأدبين.

وهو فى كل هذه الموازنات يلح دائما على ما فى أدبنا من سلبيات ووجوه نقص، فالأدب الإنجليزى هو الذى تَرْجَح كفّته دائما، على حين تشيل كفّة أدبنا العربى، حتى إنه ليبلغ فى ذلك مبلغا لا يصل إليه بعض غلاة المستشرقين ممن كانوا يَنْعَوْن على أدبنا ما ينسبونه إليه من فقر فى الفكر وضيق فى الخيال واهتمام ببَهْرَج الألفاظ نأت بهم عن العناية بالمعانى والأخيلة". ومضى الأستاذ الدكتور يَعْرِض للعوامل التى رأى أبو السعود أنها هى المسؤولة عن هذا الضعف المزعوم فى الأدب العربى، فأشار إلى اختلاف الأصول العرقية بين الأمتين، إذ "العرب أمة سامية ترعرع أدبها تحت سماء الصحراء، والإنجليز أمة آرية شاركت فى تراث الإغريق والرومان"، وهى (كما يقول الدكتور) "مقولة طالما رددها المستشرقون الغربيون من منطلق إيديولوجية

عنصرية استعمارية" . ثم يطرح الدكتور مكى السؤال التالى: "هل لنا أن نتهم فخرى أبو السعود صاحب هذه الأحكام القاسية على الأدب العربى وما تطرق إليه من إدانة للنظام السياسى والاجتماعى للدولة العربية بعد صدر الإسلام بالتبعية للمستشرقين فى مطاعنهم على الأدب العربى الذى كان مرآة لحياة الأمة الاجتماعية والسياسية؟" ، ليجيب بأن أحكام أبو السعود التى تبدو جارحة مستفزة إنما تُفْهَم فى سياقها السياسى والاجتماعى حيث كانت أوضاع البلاد آنذاك سيئة إلى حد بعيد، وهو ما دفع بُغاة الإصلاح والتجديد إلى مثل هذا اللون العنيف من النقد الذاتى (انظر مقدمة د . محمود على مكى لكتاب فخرى أبو السعود: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى"/ سلسلة "الألف كتاب الثانى"- العدد ٢٧٨/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ١٩٩٧م/ ١٧، ١٩، ٢١) .

سيقول بعض النقاد إنه ليست هناك صلة بين الأدبين، بل إن الكاتب نفسه يعى هذا ويقوله ويكرره فى مقالاته، لكنى لا أرى بذلك بأسا على الإطلاق، إذ إنى (كما سبق القول) لا أذهب مذهب من يشترط من دارسى الأدب المقارن أن تكون هناك مثل تلك الصلات. والأستاذ الدكتور كاتب المقدمة من المناصرين لهذا الرأى، إذ يقول إن المدرسة الفرنسية تنفى هذه المقالات من دنيا الأدب المقارن، إلا أنها بمنطق المدرسة الأمريكية إذا طُعِّمَتْ بالنزعة الإنسانية الحقيقية "تكتسب مشروعية كاملة فى انتمائها للأدب

المقارن" (المرجع السابق/ ٢٤) . وهنا نجد الدكتور عطية عامر يؤكد، ببساطة وثقة وعن حق، أن أبو السعود قد سبق بذلك أوستن وارن ورينيه ويليك رائدي المدرسة الأمريكية أنفسهما (د . عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٧٨) . وإذا كان أبو السعود، كما لاحظ الدكتور مكى، قد قصر اهتمامه فى تلك المقالات على رصد أوجه التشابه والاختلاف مع تغليب الاهتمام بالجانب الأخير (نفس الصفحة)، فإن هذا فى حد ذاته هدف عظيم، إذ من خلال مثل هذا الرصد نستطيع أن ننظر إلى تراثنا الأدبى والنقدى بعين غير العين التى ألفنا النظر بها إليه، وحينها تكون لدينا فرصة أفضل لرؤية مزاياه وعيوبه. وحتى لو كانت النتائج التى يتوصل لها أبو السعود وسواه غير دقيقة أو متسرعة أو نيئة فإنها لكفيلة رغم هذا باستفزاز أذهاننا وعواطفنا ودفعنا دفعا للتعمق فى دراسة هذا التراث وإعادة النظر فيه وبلوغ زواياه البعيدة وخفاياه المظلمة المتربة التى لم ننفض عنها الغبار منذ زمن طويل ومحاولة الطب لعيوبه والنهوض به وجعله قادرا على مساماة أعظم آداب العالم. . . وهكذا . وبالمناسبة فأبو السعود، فيما رصد الباحثون، هو ثانى ناقد عربى يستخدم مصطلح "الأدب المقارن" . وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٣٦م بعد خليل هنداوى الكاتب السورى الذى سبق رصيفه المصرى بنحو ثلاثة أشهر (د . حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر ببيروت ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/

١٥٢- ١٥٨، ومقدمة د. محمود على مكى لكتاب فخرى أبو السعود: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى"/ ٢٥)، وإن كان الأخير قد شفع هذا بتلك المقالات الكثيرة الشاملة فى المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى ماكثًا فى هذه الدراسة أسابيع بعد أسابيع، وهو ما لم يحدث مثله فى حالة هنداوى، رحمة الله على الاثنين!

ولسوف أقف قليلا عند مقال أبو السعود عن "الخرافة بين الأدبين العربى والإنجليزى" (ص ٨٤- ٩٠) أتخذه شاهدا على ما قلته هنا. ورأيه أن حظ أدبنا العربى من الخرافة مقارنًا بأدب الإنجليز هو حظ جدّ ضئيل، وذلك رغم إقراره بأن العرب فى الجاهلية، مَثَلُهم فى ذلك كمَثَل أية أمة أخرى فى طور تخلفها وبدائيتها، كانت لهم خرافاتهم وأساطيرهم، إلا أنه سرعان ما يضيف قائلا إن الإسلام، بحثّه المسلمين على استعمال العقل وحملته الشديدة على أساطير الأولين وتحريمه الخمر وعمله على أن يكون الذهن المسلم صاحيا مشرقا دائما، قد ساعد على وأد النزعة الخرافية عند العرب والمسلمين، بخلاف الوضع عند الإنجليز، الذين لم ينبذوا خرافاتهم وأساطيرهم بعد انتقالهم من حياتهم المتخلفة إلى طور العلم والتفكير المنهجى، بل أضافوا إليها فى آدابهم خرافات أخرى استحدثوها، فضلا عما استعاروه من أدب الإغريق واللاتين من أساطير حمّلوها ما يريدون بثّه فى إبداعاتهم الأدبية من مضامينَ ورُؤًى. وعلاوة على ذلك فإن الطبيعة الصاحية الضاحية فى بلاد العرب لا

تعين على خلق الخرافات والأساطير، على عكس الحال فى بلاد الإنجليز حيث الغابات والجبال والضباب مما يشاكل عالم الخرافات والأوهام بظلامه وخفاياه.

والواقع أن ما يقوله المرحوم أبو السعود يحتاج إلى إعادة نظر، إذ الميل إلى الخرافة جزء أصيل من تركيبة فطرتنا البشرية سرعان ما ينشط إذا توفرت دواعيه، وإلا فكيف كانت تشيع فى طفولتنا قبل أن يغزو النور ليل قرانا الحالك تلك "الحواديت" المرعبة عن العفاريت والجانّ والنداهة، والوحش الذى يتربص بالأطفال فى الجبّان ويلتهم من يسوقه قدره العاثر هناك ليلا، والقربة التى تتدحرج فى الأزقة المظلمة وهى تئنّ وتتحرش بك وتحاول إيذاءك، والأرانب التى تقابلك فى حارات القرية فى هزيع الليل المتأخر، وأنت عائد وحدك للبيت، وقد نام الناس منذ وقت طويل، فتعبّئها فى حجْرك وأنت فرح سعيد بهذا الرزق الذى ساقه الله إليك على غير تعب منك ولا انتظار، لتفاجأ بعد وصولك إلى بيتك أن حجْرك فارغ ليس فيه أرانب ولا يحزنون، وكذلك الحمار الذى يقابلك بذات الطريقة فلا تجد مندوحة من ركوبه وسَوْقه إلى دارك، لكنك تجد نفسك بغتة محمولا على ظهره مُصَعّدًا فى الفضاء، لولا المسَلة التى يتصادف أن تكون فى جيبك لأنك (أو "لأنى أنا"، حتى لا تغضب) تشتغل بصناعة القُفف والغُلقان، والتى تخرجها فى الحال وتغرزها فى جنبه فيحنّ ويتطامن وينزلك إلى الأرض لتطلقه تخلصا من شره فيعدو متباعدا عنك وهو

يحييك من مؤخرته بضُراطه الهازئ؟ ومعروف أن قرانا لا غابات فيها ولا جبال ولا ضَباب ولا هباب، لكن كان فيها الظلام الدامس والجهل الفاحش والفراغ الطويل الذى لا بد من قضائه ليلا على أى حال فى حكاية "الحواديت" وأخبار العفاريت من كل لون وجنس وتخصص، إذ لم تكن هناك مرْئاءاتٌ تُشاهَد ولا مَذَابيعُ تُسْمَع ولا كتُبٌ تُطَالَع ولا صحفٌ تُقْرَأ، لأن الأمية كانت فاشية!

ثم إن لدينا على سبيل التمثيل "رسالة التوابع والزوابع" و"رسالة حى بن يقظان" و"قصة النمر الثعلب" وغيرها من قصص الحيوان، كما أن فى أدبنا غير الرسمى ما يسمى بـ"السير الشعبية" و"ألف ليلة وليلة" مثلا، وكلها من الخيال الخرافى فى الذروة، وهو نفسه يُقِرّ بها، علاوة على ما فعله بعض روائيينا فى العصر الحديث حين استلهموا قصص العرب التى تختلط فيها الوقائع التاريخية بأوهام الخرافات وأخرجوا منها إبداعا ذا نكهة جديدة. أما دعواه بجملة القرآن الشديدة على "أساطير الأولين" فلا أدرى من أن أتى بها، إذ الكفار هم الذين كانوا يَقْرِفون القرآن بأنه هو تلك الأساطير لا العكس، مع ملاحظة أن كلمة "أساطير" هنا إنما تعنى أساسا ما "سَطَره" القدماء فى كتبهم وجاء الرسول حسب زعم الكافرين ورَدَده فى القرآن بوصفه وحيًا من السماء، فهى "أُسْطُورة" على وزن "أُفْعُولة" بمعنى "مفعولة". حتى علماء الدين الذين هم مظنّة الانصياع الشديد لأوامر الدين لا تخلو كتاباتهم من

الخرافات والأساطير، ومن ذلك ما يقوله بعض المفسرين مثلا عن "نون" فى أول سورة "القلم" من أنها لقب حوت اسمه "بهموت" يحمل الأرض على ظهره. . . إلخ، أو ما قاله القرطبى عن الساحر الذى كان على أيام الأمويين وكان يدخل من دبر الحمار ويخرج من فمه، والحكم الشرعى فى عقوبة أمثاله من السَّحَرة. . . وهلم جرا (انظر كتابى: "من الطبرى إلى سيد قطب- دراسة فى مناهج التفسير ومذاهبه/ دار الفكر العربى/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م/ ٣١٣- ٣١٦).

أما فى المحطة التالية فسنتوقف عند الكاتب السورى قسطاكى الحمصى، الذى أفسح فى الجزء الثالث من كتابه: "منهل الوُرّاد فى علم الانتقاد" (وهو الجزء الصادر عام ١٩٣٧م) فصلا كبيرا مكونا من مائة صفحة تقريبا، هو آخر فصول الكتاب، وعنوانه: "بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران، وبين أبى العلاء المعرّى ودانتى شاعر الطليان"، تناول فيه تأثر دانتى إليجيرى بـ"رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى، التى يرى أن الشاعر الإيطالى قد اطّلع عليها، إذ لا بد أن تكون قد تُرْجِمَت مع ما تُرْجِم من آثار العرب والمسلمين إلى اللاتينية، إن لم يكن قد قرأها فى لغتها الأصلية فى قرطبة.

ولكى يدلل على رأيه نراه يلخص كتاب المعرى مركزا على ما فيه من روعة وخيال عبقرى، كما يلخص أيضا الملحمة الدانتيّة رادًّا كل شىء فيها تقريبا إلى "رسالة الغفران"، ومؤكدا أن صاحبها قد سرق عمل أبى

العلاء، وليس له فيها من شيء أصيل، فقد أخذ الفكرة والخيال من المعرى، لكنه لم يصل مع ذلك إلى الشأو الذى بلغه شاعرنا المسلم ولا استطاع إنتاج عمل متماسك، وإن لم يمنع هذا من استعانته ببعض آيات الكتاب المقدس ومعتقدات اليونان وأساطيرهم وعادات قومه وأمثالهم وحوادث السياسة فى بلاده حينذاك، فضلا عما أخذه من أوصاف الجحيم كما وردت فى الروايات الخرافية التى كانت شائعة عندهم فى ذلك الوقت عن صعود بعض القديسين فى العهود الأولى للنصرانية إلى السماء أو هبوطهم إلى جهنم حسبما ذكر بعض من كتبوا عن عمله، رغم أن الحمصى يرى هذا الوصف أردأ جوانب ذلك العمل، إذ ليس فيه من الإبداع شيء حسب رأيه، فهو لا يزيد عن أن يكون كلاما مبتذلا مما يردده العجائز والعوام.

ومن هنا كان وصفه للكوميديا الإلهية بأنها لا تزيد عن أن تكون مجموعة مفككة من الحوادث أو كشكولا صغيرا يحتوى على عدد من أسماء المشاهير والمجاهيل، وليست ذلك العمل العبقرى الذى يفاخر به الغربيون على بكرة أبيهم عادّين صاحبه ثالث شعراء الدنيا، فى الوقت الذى يغضون فيه من قدر الشعر العربى ولا يلتفتون إليه عادةً لدُن الكلام عن الشعر والشعراء. وبالمناسبة فقد حَمَل الحمصى على دانتى وشَدَّد النكير عليه بسبب تهوره فى الإلقاء "بكل من يمر فى باله أو تحت رأس قلمه من مخالفيه فى الرأى أو فى الدين" فى الجحيم، "حتى إنه يقذف بنبيٍ دعا الوثنيين وهداهم إلى عبادة إله

دانتى نفسه، وليست دعواه النبوة دون دعاوى سواه من الأنبياء الوافرى العدد". وواضحٌ مَنْ هو النبى الذى تصوَّر ذلك الغبىّ السفيه المتخلف المسمَّى: "دانتى" أنّ بمقدوره الإساءة إليه، غافلا عن أنه بذلك إنما أهان نفسه هو ومرّغها فى رَغام الكفر وأوحاله فوق ما هى ممرَّغةٌ أصلاً وعرّضها للمزيد من سخط الله سبحانه وتعالى (انظر الفصل المذكور فى كتاب "منهل الوراد فى علم الانتقاد"/ تحرير وتقديم د. أحمد إبراهيم الهوارى/ المجلس الأعلى للثقافة فى مصر/ ١٩٩٩م/ ٤٧١ فصاعدا، وبخاصة ص ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٧، ٤٩٤، ٥٠٢، ٥١٣، ٥١٧، وكذلك ص ٣٠- ٣٤ من مقدمة المحرر).

هذا، ولا بد من الإشارة إلى أن الحمصىّ، حين قام بالمقارنة بين عَمَلى المعرى ودانتى، إنما كان ينطلق مما كان يُعْرَف عند نقادنا القدماء بـ"الموازنة" الشعرية، لا مما كان الغرب قد عرفه آنذاك بـ"الأدب المقارن"، وهذا واضح فى أنه قد كتب الفصل الذى نحن إزاءه على نحوٍ يومئ بأنه امتداد لما كان عَقَدَه، فى آخر الجزء الأول (ابتداء من ص ٣٤٥) وطوال الجزء الثانى من كتابه ذى الأجزاء الثلاثة، من "موازنات" بين قصائدَ لشعراءَ عربٍ فى أغراض الشعر المختلفة. بل لقد أعطى أيضا الفصل الذى كَسَره علىٰ هذه المقارنة عنوانَ "الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران وبين أبى العلاء المعرى ودانتى شاعر الطليان". فكأنه كان يرى أن ما يقوم به فى المقارنة بين المعرى ودانتى لا يزيد عن أية موازنة ينشئها بين شاعرين عربيين، كل ما هنالك أنه قد

مد آفاق الموازنة لتتسع لشعراء من غير العرب فى مواجهة شعرائنا . إلا أنه، كما رأينا، كان حريصا على أن يثبت اطلاع دانتى على "رسالة الغفران" بحيث تكون المشابهة بين العملين سرقة لا مجرد تشابه قائم على المصادفة. والواقع أن الدراسة التى وضعها مؤلفنا فى هذا الموضوع هى دراسة مفصلة فى المقارنة التطبيقية، ولعله لم يسبقه أحد فى وضع مثل هذه المقارنة طولا وتطبيقا وتحليلا واستقلالا فى الرأى والاستنتاج، وإلا فقد سبقه إلى تناول الشبه بين العملين دون تفصيلٍ عددٌ من الكتّاب العرب منهم عبد الرحيم أحمد وروحى الخالدى وسليمان البستانى وجرجى زيدان.

وقد تناول هذه النقطة الكاتب السودانى أحمد محمد البدوي فى مقال لـــه بالمشــباك علــى الــرابط الــتالى: "www.nizwa.com/volume22/p221" بعنوان: "سياق معركة رسالة الغفران والمعري"، ومن ذلك قوله: "في عام ١٨٩٧م انعقد مؤتمر المستشرقين في باريس، وحضره باحث عربي يدعى عبد الرحيم أحمد صمتت المراجع من بَعْدُ عن الاحتفال بسيرته وإسهامه العلمي، على الأقل فيما يتصل بهذه القضية الحيوية. وكنا نعرف أنه قدم بحثا في ذلك المؤتمر عنوانه "لمحة عن أبي العلاء وآثاره"، وقد حفظ لنا مرجعٌ "مهمٌّ" نصًّا من ذلك البحث حيث قال: عبد الرحيم أحمد اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهي مخطوطة يومئذ لأن طبعها لم يَتَسَنَّ إلا من بعد ذلك بسنوات، وفي عام

١٩٠٢م على وجه التحديد، ثم وصفها وقارنها بكوميديا دانتي فقال: "إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريبا مؤلف دانتي. أقول: تقريبا، لأنه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أن سياق الأثر وهدفه متفقان". هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والتأثير. وفي عام ١٩٠٢ تنشر مجلة "الهلال" في القاهرة سلسلة مقالات تحت عنوان "علم الأدب عند الإفرنج والعرب" بقلم "كاتب فاضل" ضمّها من بَعْدُ كتابٌ يحمل العنوان نفسه. "كاتب فاضل" سنعرف من بعد أنه الكاتب الفلسطيني روحي الخالدي ١٨٦٤-١٩١٣. وفي إحدى تلك الحلقات يقول روحي الخالدي: "الكوميديا الإلهية أو المضحكة الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين". ومن بعد روحي يأتي باحثان مشهوران ومتميزان: أولهما سليمان البستاني الذي ترجم "إلياذة" هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة ضافية، وصدَّرها بدراسة متعمقة ومجوَّدة جعلها مقدمة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها: "وإنّ من أحسن ملاحم المولدين ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وملتن الإنجليزي الى بعض تخيلاتهما، ألا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري". وثانيهما جرجي زيدان، صاحب دار الهلال الذي نشر عام ١٩٠٧ مقالا في مجلة "الهلال" دون أن يَعْزُوَه إلى نفسه صراحة، ثم ظهر المقال نفسه من بَعْدُ داخل كتاب "تاريخ آداب اللغة العربية" المنسوبَ صراحة إلى مؤلفه جرجي زيدان،

وقد جاء فيه : "إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه أعظم شعراء الطليان في روايته المسماة: "الرواية الالهية" . ويشبه ذلك ما كتبه ملتن الشاعر الإنجليزي في روايته "ضياع الفردوس واسترجاعه"، ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي تُوُفِّيَ سنة ١٣٢١م (نحو ٧٤٠هـ)، وأبو العلاء تُوُفِّيَ ٤٤٩هـ، فهو قبل دانتي بنحو ٣٠٠ سنة، فلا بِدْعَ إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري" . إن كل من تناولوا القضية لم يفيضوا في تناول أمر التأثير والتأثر مفصَّلاً، وإنما اكتَفَوْا بالكلمة الجامعة واللمحة الدالة" .

على أن المقارنة الأدبية فى كتاب الحمصى لا تقتصر على ما سطره فى موضوع "الكوميديا الإلهية" ومشابهتها لـ"رسالة الغفران"، بل تعدت ذلك إلى فن الروايات، إذ يقول إن معرفة العرب به لا تتجاوز "كليلة ودمنة"، الذى ينحصر مراده فى الوعظ والنصح، أو"مقامات" الحريرى، التى تخلو من تحليل أدب النفس أو تصوير عادات القوم آنذاك إلا قليلا جدا، أو"ألف ليلة وليلة"، التى ينبغى إبعادها عن البيوت والأيدى لما فيها من فحش وتحسين للرذيلة، بعكس الأوربيين الذين يتولى هذا الفن منهم "جماعة من بلغاء كتابهم عرفوا ما فيه من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية وما يتبطن ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشرية" . وكان مبتدأ ذلك

بداية القرن التاسع عشر، وبلغ من تقدم هذا الفن لديهم أن "يختار كل كاتب منهم الفن (القصصى) الذى يرى نفسه إليه أميل، وتبحُّره فيه أوفر، فيؤلف روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها الموضوع الذى توجَّه إليه تفتيشه وعلمه وخصّص له اجتهاده، لا يقف فى سبيل ذلك تعدد شخوص الرواية أو قلتهم أو اختلاف الحكاية التى يبنى عليها الموضوع أو غير ذلك، إذ على المؤلف أن يَرْتق الفتق وأن يصل المقطوع" (ص ٣٨١– ٣٨٢).

ويبدو أن مصطلح "الروايات" عند المؤلف يشمل كذلك المسرحيات على ما يكشفه كلامه فى الباب الرابع من الجزء الثالث والأخير من كتابه (وعنوانه "فى مادة فن الروايات")، فإن يكن كذلك فلا ريب أن العرب لم يعرفوا فن المسرحية كما هو معلوم. أما القصص الطويل والقصير فإنهم قد عرفوه، وإن كان فنهم يختلف عن فن الأوربيين فى العصر الحديث كما تقضى بذلك سنة التطور واختلاف البيئات. وقد ذكر كاتبنا من بين الأسباب التى رآها مسؤولة عن تخلف الفن الروائى فى تراثنا الأدبى عدم الاختلاط بين الرجال والنساء عند العرب قديما، هذا الاختلاط الذى يتيح للأديب أعظم فرص المراقبة للنفوس والتصرفات، مما تقوم عليه الكتابة الروائية حسبما يؤكد (ص ٣٨٧– ٣٩٣)، وهو ما نخالفه فيه بكل قوة، وإلا فكيف كتب العرب "ألف ليلة وليلة". وكثير من قصصها عن الحب والشهوات والمرأة وعلاقتها بالرجال؟ أو كيف نظموا الأشعار فى نفس هذه الموضوعات وضمنوها القصص العاطفية

والجنسية؟ كذلك وجدت للحمصى فقرة يقارن فيها بين الشعر الملحمى لدى الإغريق والرومان وبين الشعر الغنائى عند العرب القدماء، وينتصر للشعر الملحمى، إذ هو شعر لا يستهلك صاحبُه نفسَه فى حكاية قصة غرامية أو ندب طلل داثر أو شكوى زمان جائر وشبْه ذلك من الموضوعات الطارئة التى سرعان ما تُوَلّى وينقضى الاهتمام بها، بل يستثمر قريحته فى تناول تاريخ الأمة ووصف البلاد وما يسودها من عادات وأخلاق وما تستهلكه من ملابس ومطاعم وما لها من أفراح وأتراح وما خاضته من حروب وملاحم وغير هذا مما يقدم للقارئ دنيا حية متكاملة (ص ٤٢٥) . لكنه يستثنى المتنبى، مؤكدًا أنه لو جُمع شعره فى سيف الدولة ونُسّق بعضه مع بعض لكان بحق "ملحمة العرب"، وإن افترقت هذه الملحمة عن ملاحم الأمم الأوربية بأنها ستكون فى مَلك واحد وزمن قصير (ص ٤٢٧) . وهذا كله كلام فى الدراسات المقارنة من الصميم موضوعُه المقارنةُ بين الأجناس الأدبية عند أمّتين مختلفتين أو أكثر، وهو باب من أبواب الأدب المقارن إذا لم نلتزم بالمنهج الفرنسى كما هو معروف.

ولعل كتاب "التوجيه الأدبى" الذى وضعه طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد لطلبة السنة الأخيرة بالمرحلة الثانوية فى أول الأربعينات بمصر هو أول كتاب مدرسى يعرض لموضوعات الأدب المقارن بشىء من التفصيل، إذ خصص مؤلفوه فصوله الثلاثة الأخيرة لدراسة الموضوعات التالية: "الآداب الأجنبية التى اتصلت بالأدب العربى" و"أثر الأدب

العربى فى الأدب الأوربى الحديث" و"كيف اتصل الأدب الأوربى بأدباء العرب المحدثين وأثر فى أدبهم شعرا ونثرا؟" (انظر "التوجيه الأدبى"/ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر"/ القاهرة/ ١٣٥٩هـ - ١٩٤٠م/ ٢٨٤- ٣٢٧). ويبدو أن كاتب هذه الفصول هو د. أحمد أمين كما يظهر من اللغة وطريقة التناول.

وفى هذه الصفحات التى تنوف على الأربعين يجرى كاتبها على العرض التاريخى والتوثيقى لما يشير إليه من التأثيرات كلما واتاه الدليل وأسعفته النصوص، فيذكر الأسماء ويحدد التواريخ ما استطاع إلى التحديد سبيلا، ويضع يده على مظاهر التأثير والتأثر، مبرزا (على قدر ما يستطيع) العوامل التى كانت وراء ذلك برغم ضيق المجال المخصص فى الكتاب لمعالجة مثل هذه الموضوعات. والكاتب هنا أقرب للمدرسة الفرنسية بوجه عام فى الدراسات المقارنة، تلك المدرسة التى لا تكتفى برصد جوانب التشابه بين الآثار الأدبية فى الآداب المختلفة، بل تشترط أن تكون هناك مسالك معروفة للاتصال بين تلك الآثار الإبداعية. ومع ذلك فإننا نقرأ فى مواضع أخرى من تلك الصفحات ما يفيد أن الدليل على ما يرجحه الباحث من وقوع التأثير الفلانى أو قيام الصلة العلانية غير متاح، غير أنه لا يجد فى هذا ما يمنعه من المضى فى البحث ولا تقديم النتائج التى يرجّحها بناء على شواهد الحال حتى لو لم تسعفه النصوص والوثائق. وهو فى هذه الحالة الثانية أقرب ما يكون إلى

المدرسة الأمريكية التى لا تشترط قيام اتصال بين الأدبين أو الأثرين اللذين نبتغى إخضاعهما للدراسة المقارنة.

يقول الكاتب بعد أن مهد لكلامه بالحديث عن صعوبة العثور على ما يؤكد تأثر الأدب الأوربى الحديث بأدبنا القديم بسبب ضياع الوثائق وتعصب الباحثين الأوربيين ضد الفكر والأدب العربى: "ولئن كان من الصعب علينا اليوم أن نرسم صورة كاملة لأثر الحضارة العربية فى الثقافة الأوربية الحديثة فى ميدان العلم والفلسفة والفنون فإن إيضاح أثر الأدب العربى منظومه ومنثوره فى الآداب الإفرنجية أشق وأعسر. ويرجع هذا إلى أن العلوم والمعارف كانت تنتقل بالتأليف والترجمة، وكثير من المؤلفات العربية قد وصلت إلينا ترجمتها اللاتينية. وكذلك لا يستطيع أحد أن ينكر أثر الفنون والصناعات العربية التى تظهر بوضوح فى المقارنة مثلا بين آثار العمارة العربية ونظائرها فى الأقطار الغربية. ولئن جاز لإنسان أن ينكر أثر العرب فى الموسيقى الأوربية فلا بد من الاعتراف بأن بعض الآلات الموسيقية التى شاع استعمالها قد أُخِذَتْ عن العرب، وبعضها مثل العود لا يزال يسمى باسمه العربى فى جميع اللغات الأوربية: "The lute".

أما فى الأدب فتعوزنا هذه الآثار المادية الملموسة إذا أردنا أن نبحث عن أثر الأدب العربى فى الآداب الأوربية لأن ترجمة الآثار العلمية فى العلم والفلسفة قد لقيت إقبالا شديدا وتعضيدا كبيرا هيهات أن تظفر بمثله الآثار

الأدبية، فإن عامل المنفعة والفائدة العملية كان قويا فى الأولى، ضعيفا فى الثانية. وبعض الباحثين قد اضطُرّ لأن يفترض أن بعض الآثار الأدبية لا بد أن يكون قد تُرجم أيضا إلى اللاتينية أو إلى بعض اللغات الشعبية، ولكن ليس فى أيدينا اليوم دليل على هذا. ولذلك فإن الباحث عن أثر الأدب العربى فى الأدب الإفرنجى يتبع فى بحثه طريقة أخرى، وهى طريقة المقارنة والمضاهاة بين الأدبين وملاحظة وجوه التشابه التى لا يجوز أن تجىء عفوا.

فالباحث الذى يرى تشابها دقيقا بين أشعار دانتى وبعض مؤلفات المعرى مضطر لأن يفترض أن بعض آثار المعرى قد تُرجم إلى اللاتينية أو الإيطالية، وإن لم نعثر على تلك الترجمة بعد. كذلك الباحث الذى يرى أن استخدام القافية فى الشعر قد انتقل إلى أوربا بواسطة العرب قد تُعوزه الأدلة المادية على تأييد هذه النظرية، ولكنه مضطر لأن يرجّح أن للأدب العربى شأنا كبيرا فى مثل هذا التطور لأن الآداب الأوربية القديمة، وعلى الأخص الأدب اليونانى واللاتينى الواسع الانتشار كانا خاليين من القافية. ونحن نلحظ أن القافية تأتى سهلة طيّعة فى الشعر العربى، ولا تأتى بنفس السهولة فى اللغات الإفرنجية. فمن المعقول أن يكون ظهورها فى العصور الوسطى الأوربية نتيجة للمؤثرات الأدبية العربية" (ص ٣١١- ٣١٣).

وتطبيقًا لهذا الكلام يضرب الكاتب أمثلة من التأثر والتأثير بين الأدب العربى وغيره من الآداب فى القديم والحديث، منها ما تركه أدبنا من آثار على

الأدب الفارسي، وما تركته الآداب الأوربية في أدبنا الحديث. فعن الأدب الفارسي نراه يقول: "كانت العربية وحدها لغة الدواوين المالية، فقد بقيت بالفارسية إلى زمان عبد الملك بن مروان. . . وصارت العربية وحدها لغة الدين والعلم والأدب إلى أواخر القرن الثالث الهجري حينما ظهرت مقدمات الأدب الفارسي الإسلامي وشرع الشعراء يمدحون ملوك إيران بالفارسية، وشرع الأمراء يُعْنَوْن بترجمة الكتب العربية إلى لغتهم. فلما ظهر الأدب الفارسي الحديث ظهر أدبا إسلاميا يحتذي الأدب العربي في موضوعاته وأساليبه، وكُتب بالحروف العربية لا الفهلوية، واستعار من العربية ألفاظا كثيرة. . .

تناول الشعر الفارسي موضوعات الشعر العربي من المدح والهجاء والغزل والوصف، وامتاز بموضوعين عظيمين: القصص والتصوف. فأما القَصَص فقد أُغْرِم به شعراء الفرس في كل عصر، فنظموا قصصا دينية كيوسف وزليخا، وقصصا عربية كقصة ليلى والمجنون، وقصصا فارسية كقصة خسرو وشيرين، ونظموا كثيرا من وقائع التاريخ الإيراني وأساطيره. . . وأما الشعر الصوفي فقد بلغوا فيه الغاية ونظموا فيه منظومات قصيرة وطويلة حتى نظم فريد الدين العطار زهاء أربعين منظومة فيها عشرات الآلاف من الأبيات. . . وأما ألفاظ الشعر الفارسي ففيها كثير من الألفاظ العربية. و"الشاهنامه"، التي تُعَدّ أقل المنظومات ألفاظا عربية حتى قيل إن ناظمها تعمّد ألا يُدْخِل فيها لفظا عربيا، تشتمل على كثير من الكلمات العربية. . .

وأما الوزن فقد حاكَوُا فيه الأوزان العربية وسَمَّوُها بأسمائها وأخذوا اصطلاحات العروض كلها . . . وأما النثر الفارسى فأثر العربية فيه أبين من الشعر، والألفاظ العربية فيه أكثر، وقد تُسَاوِى الألفاظ العربية الألفاظ الفارسية حينا وتَكْثُرها حينا، ونثر الرسائل والمقامات أقل ألفاظا عربية من نثر الكتب التاريخية. ويكثر فى هذا وذاك آيات وأحاديث وأمثال وأبيات عربية، وقد طُبِّقَتْ قوانين البلاغة العربية والمحسنات البديعية على الشعر والنثر الفارسى، وأخذت الاصطلاحات كلها . . . وأما السجع والمحسنات اللفظية والمعنوية فتتشابه فيها الكتابة الفارسية والكتابة العربية فى مختلف العصور" (ص ٢٩٤- ٢٩٩).

أما بالنسبة لكلامه عن تأثير الأدب الأوربى فى أدبنا الحديث فنقتبس هذه السطور التى تتحدث عن تصارع النزعتين التراثية والتجديدية فيه: "هاتان الحركتان تتقاربان وتمتزجان وتؤثر كل منهما فى الأخرى أثرا كبيرا أحيانا، وضعيفا أحيانا، ويكاد يكون هذا الامتزاج ظاهرا فى كل تعليم وكل نتاج أدبى: فالذين تثقفوا ثقافة أجنبية واسعة عميقة إذا أنتجوا إنتاجا عربيا استخدموا اللغة العربية، وهى عنصر عربى، وكثيرا ما يكتبون فى موضوعات مصرية أو شرقية حتى يكون لنتاجهم قيمة ذاتية. كما تأثروا بالآداب الأجنبية فى طريقة العرض وطريقة الفن. . . ولكل من الثقافتين الأجنبية والعربية مزاجٌ خاص وطابعٌ خاص، فمزاجُ الثقافات الأجنبيةِ الحرّيةُ أمام المشاكل الاجتماعية

والسياسية، وطبيعتها وثابة تُعْنى بالحياة الواقعية وتجارى الزمن وتنظر للمستقبل. ومزاجُ الثقافة العربية القديمة المحافَظَةُ فى الاجتماع وفى السياسة، وطبيعتها هادئة تُعْنَى بالماضى أكثر مما تُعْنَى بالمستقبل...

فالشعر القديم كان مناسبا للذوق القديم، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئين مختلفين تمام الاختلاف، وكلاهما غير مناسب لذوق الجيل الحاضر: فأما أحد الشعْرين فشعْرٌ على النمط القديم فى أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه، وهذا لم يَعُدْ غذاء كافيا لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطوْر. وشعْرٌ أمْعَن فى تقليد الشعر الإفرنجى فى معانيه وأسلوبه وصوره وأخيلته فجاء نابيا عن الذوق الشرقى، ولم تعجبه صياغته ولا ألفَ تعبيراته كـ"الشاطئ المجهول" و"مقابر الفجر" ونحو ذلك... وهذا السبب الذى دعا إلى تأخر الشعر هو بعينه الذى دعا إلى نجاح النثر، وبخاصة فى بعض نواحيه كالمقالة، فالكتاب استطاعوا أن يتحرروا من كثير من قيود الماضى كالإغراق فى المحسنات اللفظية والسجع ونحو ذلك، واقتبسوا من الغربيين محاسنهم كالتحليل الدقيق والبساطة فى التعبير، وتَمَشَّوْا فى تعبيرهم وموضوعاتهم مع رقىّ عقلية المثقفين، فنجحوا حيث لم ينجح الشاعر... على أن النثر الجديد لم يكن كله وليد الحركة الأجنبية، بل كان وليد الحركتين معا: فأساليب قادة الكتاب نتاج مطالعات فى كتب الأقدمين ومطالعات فى كتب الغربيين، ولكنهم نجحوا فى التخير ومقدار التحرر. قرأوا ابن المقفع و"الأغانى" وأمثالهما وانطبعت فى

أذهانهم صور الأساليب الرائعة، ثم قرأوا الأدب الغربى فتشبعوا بموضوعاته وأساليبه أيضا، واشتقوا منهما نمطا جديدا لا شرقيا خالصا ولا غربيا خالصا، بل هو شرقى غربى معا، وهذا هو السرّ فى نجاحه. . . وكان من أوضح أثر الحركة الأجنبية فى الأدب العربى الحديث القصص والتمثيل" (ص ٣٢١- ٣٢٦) .

وقبل أن أغادر هذه النقطة لا بد من أكرر القول بأن القَصَص ليس شيئا جديدا على أدبنا الحديث على عكس ما يقول الكاتب، فقد كان قدماؤنا يمارسونه ويبدعون فيه، وكل ما هنالك أنه قد تطور كما تطور الشعر. وكما لا نقول بأن الشعر فنٌّ حادثٌ فى أدبنا الجديد، فكذلك لا ينبغى أن ندَّعى هذه الدعوى بالنسبة للفن القصصى. وأما المسرح فهو فعلا فن دخيل على أدبنا، إذ لم يعرف العرب من قبل إلا بعض حوارات ومشاهد تمثيلية ساذجة لا تُسَمَّى مسرحا .

ولعل أول كتاب جامعى فى الأدب المقارن فى الوطن العربى هو كتاب د . إبراهيم سلامة: "تيارات أدبية بين الشرق والغرب- خطة ودراسة فى الأدب المقارن"، الذى صدر فى العام الجامعى ١٩٥١- ١٩٥٢م. وكان الأستاذ الدكتور قد عُهد إليه تدريس هذه المادة فى كلية دار العلوم قبل ذلك بنحو خمس سنوات، وكانت هى الكلية الوحيدة فى مصر التى أدخلت هذا المقرر فى مرحلة الليسانس آنذاك، فكان إبراهيم سلامة يحاضر الطلاب دون

أن يكون هناك كتاب يرجعون إليه لاستذكار المادة، إلى أن حدث ما بعث الأستاذ الدكتور إلى وضع هذا الكتاب. وقد أخبرنا الدكتور الطاهر أحمد مكي بتفصيلات الأمر برُمّته فى كتابه الذى سلفت الإشارة إليه، وهو كتاب "الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه"، قائلا إن إبراهيم سلامة قد اعتمد على كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"، الذى كان قد تُرجم قبل ذلك بقليل، وإن محاضرات سلامة كانت شائقة جذابة، بيد أن الاستفادة منها دراسيا لم تكن متيسرة فى البداية نظرا لعدم وجود كتاب فى أيدى الطلاب، إلا أن الأمر قد تغير بعد وضع الدكتور لكتابه المذكور (د. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن– أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ القاهرة/ ١٩٨٧م/ ١٨٢– ١٨٨) . لكن هاهنا تساؤلا مشروعا، وهو: كيف يقال إن الدكتور سلامة كان يعتمد على كتاب فان تيجم وإن كتاب فان تيجم هذا كان موجودا، ثم يقال مع ذلك إن الاستفادة من المحاضرات لم تكن متيسرة لأنه لم يكن بين أيدى الطلاب كتاب يرجعون إليه؟

ثم مضى د. مكى فحلّل الكتاب وقوّمه قائلا إن الدكتور سلامة قد أحسن التفرقة بين الأدب وتاريخه وبين الأدب المقارن، كما عرض لما يسمى: "قوانين التقليد" ومدى تطبيقها على ذلك الأدب، وإنْ رأى أن ذلك لا يتصل بالأدب المقارن اتصالا قويا، وكذلك عرض لتلاقى مدنيّتين من المدنيات وتأثير أقواهما فى الأخرى مطبّقا كلامه هنا على التقاء مدنية البطالسة فى مصر

بمدنية اليونان وغيره، وتحدث عن أثر الأدب الفارسى فى نظيره العربى... إلخ.

وفى هذا العرض يميل الدكتور مكى إلى القول بأن فى الكتاب مباحث أدبية مقارنة، وأخرى لا تمتّ للأدب المقارن بصلة، بل للنقد المقارن، إن لم يكن للنقد فقط. ومع ذلك ينبغى ألا يغيب عن بالنا، حتى لو وافقنا الأستاذ الدكتور على حكمه هذا الذى أراه ظالما إلى حد ما (على الأقل لما فى تلك المباحث من عمق وعلم ودقة وسياحة فكرية فى عدد من الثقافات)، أن ما صنعه الدكتور سلامة يمثل الخطوة الأولى فى هذا الطريق، ومعروفةٌ صعوبةُ الخطوات الأولى فى أى مجال، وبخاصة أن هذا المقرر كان شيئا جديدا على معاهدنا العلمية، كما أنه لم يسبق للعرب أن ألفوا فيه على هذا النظام وبهذا المفهوم، بل نقلوه نقلا عن مناهج التعليم الغربية، مثلما كانت دار العلوم هى الكلية الوحيدة فى مصر التى تدرس هذا المقرر. كذلك فما قاله د. مكى هو أفضل كثيرا مما فعله الدكتور غنيمى هلال، الذى خَلَف الدكتور سلامة فى تدريس هذه المادة بعد أن عاد من بعثته التى درس فيها الأدب المقارن فى فرنسا، إذ سكت تماما عن جهود إبراهيم سلامة فلم يَعْرِض لها بذِكْرٍ، وكأنها لم تكن، فخرج بالصمت عن "لا" و"نعم".

إلا أن كتاب سلامة لم يشتهر اشتهار "الأدب المقارن" الذى ألفه محمد غنيمى هلال والذى ينظر إليه الدارسون بوجه عام على أنه أول كتاب عربى

يتناول ذلك الموضوع منظرًا ومطبقًا ومؤرخًا بهذا الاتساع والتفصيل للاتجاه المقارن فى مجال الأدب ومدارسه وأعلامه فى الغرب، مع التركيز على المدرسة الفرنسية، وما ينبغى لمن يتصدى له من استعدادات لغوية وثقافية عالية. ويشرح د. الطاهر مكى الأمر مبيّنًا أن هلال (الذى تخرج من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة عام ١٩٤١م) قد أُرسل ضمن أعضاء أول بعثة فى العالم العربى كله لدراسة الأدب المقارن، وكان من نصيبه الدراسة فى جامعة باريس حتى عام ١٩٥٢م حيث تمكن من إتقان الفرنسية والفارسية، إلى جانب الإنجليزية والإسبانية، مستكملا بذلك العُدة اللغوية والثقافية المطلوبة من دارسى الأدب المقارن حسبما أشرنا قبل قليل. وحين عاد أُوكلتْ إليه مهمة تدريس هذا التخصص، فكان أنْ ألف كتاب "الأدب المقارن" الذى سلف ذكره والذى كان فى البداية بحثًا موجزا (لكنه شاف) فى ذلك الموضوع، مازجًا فى تأليفه بين الاستفادة من المراجع الفرنسية فيه ككتابَىْ فان تيجمْ وجُويَار وبين خبرته فى تدريس المادة، ثم مطورا له بعد ذلك ومضيفا إليه بعض مباحث النقد الأدبى فى ذات الوقت، فضلا عن تأليفه عدة دراسات هامة فى مجال المقارنة التطبيقية.

ويُقَوِّم الدكتور مكى عمل غنيمى هلال بأنه أفضل كتاب فى بابه "حتى هذه الساعة" على حد تعبيره، منبهًا إلى أن هناك أشياء كثيرة جدّت على الساحة استدعت وضع كتابه هو: "الأدب المقارن– أصوله وتطوره

واتجاهاته"، الذى سلفت الإشارة إليه، لأن الدراسات التى عَقَبَتْ كتاب د. محمد غنيمى هلال ليست، حسب كلامه، سوى مذكرات طلابية لم تفعل أكثر من مجرد النقل عنه (ص ١٨٩- ١٩١)، وذلك رغم أن هناك كتبا عربية غير قليلة ظهرت فى هذا الموضوع قبل كتاب الدكتور مكى بعضها هو بكل يقين أكبر كثيرا من أن يكون مجرد نقل عن المرحوم محمد غنيمى هلال، وبعضها شىء مختلف عما ألفه رحمه الله، ومن هذه الكتب كتاب د. جمال الدين الرمادى: "فصول مقارنة بين أدبَي الشرق والغرب"، وكتاب عبد الرحمن صدقى: "الشرق والإسلام فى أدب جوته" (١٩٦٧م)، وكتاب محمد مفيد الشوباشى: "رحلة الأدب العربى إلى أوربا" (١٩٦٨م)، وكتاب ريمون طحان: "الأدب المقارن والأدب العام" (١٩٧٢م)، وكتاب د. إحسان عباس: "ملامح يونانية فى الأدب العربى" (١٩٧٧م)، وكتاب د. طه ندا: "الأدب المقارن" (١٩٨٠م)، وكتاب د. صلاح فضل: "تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى" (١٩٨٠م)، وكتاب ناجية مرانى: "آثار عربية فى حكايات كنتربرى" (١٩٨١م)، وكتاب د. أحمد درويش: "الأدب المقارن- النظرية والتطبيق" (١٩٨٤م)، وكتاب د. على البطل: "شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب" (١٩٨٤م)، وكتاب أحمد الطويلى: "مظاهر من الاتصال الفكرى والأدبى بالغرب" (١٩٨٦م)، وكتب د. سعيد علوش: "إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى- دراسة مقارنة"

(١٩٨٦م)، و"مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى" (١٩٨٧م)، و"مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية" (١٩٨٧م)، وكتاب د. أحمد محمد البدوى: "أوتار شرقية فى القيثار الغربى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. عطية عامر: "دراسات فى الأدب المقارن" (١٩٨٩م)، وكتاب د. محمد السعيد جمال الدين: "الأدب المقارن- دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى" (١٩٨٩م)، وكتاب د. مكارم الغمرى: "مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى" (١٩٩١م)، وكتاب د. حسام الخطيب: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" (١٩٩٢م). وهذه مجرد أمثلة مما يوجد معظمه فى مكتبتى الخاصة من المؤلفات التى سبقت ظهور الكتاب الكبير القيم الذى وضعه الأستاذ الدكتور، وهى ليست بالمكتبة الغنية فى هذا المجال. وبعض هذه الكتب تطبيقى، وبعضها يركز على قضية أو قضايا بعينها لا على تخصص الأدب المقارن بكل قضاياه كما هو الوضع فى كتاب الأستاذ الدكتور أو فى كتاب المرحوم محمد غنيمى هلال مثلا، وبعضها أيضا يتناول الأدب المقارن بكل قضاياه مثل كتاب الدكتور مكى وكتاب الدكتور هلال.

ويقع كتاب محمد غنيمى هلال فى أكثر من ٤٥٠ صفحة بما فيها الفهارس، وهو مكون من بابين: الأول، وعنوانه: "تاريخ نشأة الأدب المقارن فى الغرب وفى الجامعات المصرية"، ويغطى نحو ثمانين صفحة (ص ٢٧- ١٠٤)، والثانى بعنوان "بحوث الأدب المقارن ومناهجها"، ويغطى ثلاثمائة صفحة تقريبا

(ص ١٠٥- ٤١٠)، فضلا عن تمهيد صغير فى بداية الكتاب للتعرف بالأدب المقارن، وخاتمة أصغر فى آخره (ص ٤١١- ٤١٨) لخص فيها المؤلف ما عرضه تفصيلا على مدار كتابه كله. ومن القضايا التى تناولها، رحمه الله، تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوربا، والوضع الحالى للدراسات المقارنة فى الجامعات هنا وفى الغرب، وعُدّة الباحث وميدان البحث فى الأدب المقارن، وعالمية الأدب والعوامل التى تقف وراءها، والأجناس الأدبية من ملحمة ومسرحية وخرافة وقصة ومناظرات، والصياغة الفنية لبعض الأجناس الأدبية، والصور الفنية، والمواقف والنماذج البشرية، وتصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، والمقارنة بين ذلك عندنا وفى بعض الآداب الأخرى. ثم تتالت كتب الأدب المقارن بعد ذلك وكثرت، مع بروز كتاب الدكتور مكى بروزاً قويًا وسطها رغم الملاحظات التى أبديناها عليه.

أمثلة تطبيقية من المقارنين العرب

فى هذا الفصل نسوق أمثلة من الدراسات التى قام بها المقارنون العرب بعد أن استقر هذا التخصص فى جامعاتنا وكثرت فيه الكتابات العلمية، وسوف نجعل هذه الأمثلة متنوعة بقدر الإمكان بحيث تغطى عددا من ميادين الأدب المقارن المختلفة التى عرضنا لها من قبل فى الفصل الأول من هذا الكتاب. ونبدأ بدراسة الدكتور صالح جواد الطعمة التى خصصها لرصد ما تُرْجِم من شعر أمير الشعراء أحمد شوقى إلى اللغات الأوربية وما كُتِب عنه فى تلك اللغات، وهى موجودة فى كتابه: "فى العلاقات الأدبية بين العرب والغرب" (النادى الأدبى بجدة/ ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م/ العدد ١٢٦). ومن الواضح أنه ينطلق من موضوع الصلات التاريخية بين الأدب العربى والآداب الغربية، محاولاً تأصيل العلاقات التى قامت بين الأدبين متمثلةً فيما تُرْجِم من شعر بعض شعرائنا إلى اللغات الغربية، حتى إذا أردنا أن ندرس ما لأدبنا من تأثير على الآداب الغربية كان بين أيدينا الدليل على أن الأدباء الغربيين قد اطلعوا، أو لكى نكون دقيقين: كانت أمامهم الفرصة للاطلاع، على ذلك الأدب، ومن ثم كان هناك احتمال لأن يكونوا قد تأثروا به. أو على الأقل هذا ما أفهمه من فائدة مثل هذه الدراسات والغرض من ورائها.

وأغلب الظن أن الكاتب قد كتب بحثه هذا وفى ذهنه، على نحو أو على آخر، المدرسة الفرنسية للأدب المقارن حتى لو لم يكن من التابعين لنهجها، وهى المدرسة التى تُعْنَى (كما كررنا القول) بتأصيل الصلات التاريخية بين الآداب القومية المختلفة ولا ترى للأدب المقارن منطلقا غير هذا، إذ هى لا تَعُدّ من الأدب المقارن فى شىء القيامَ مثلا بموازنات أدبية بين عملين أدبيين ينتميان لأدبين قوميين مختلفين، بل لا بد أن تكون هناك صلات تاريخية ثابتة بين العملين، وإلا خرج الموضوع عن مجال الأدب المقارن إلى شىء آخر. وعلى هذا فإن ما كتبه الدكتور الطعمة فى هذه الدراسة هو الخطوة الأولى نحو تناول شوقى تناولا مقارَنيًا بهذا المعنى، أى فى نطاق العلاقة التاريخية المُثْبَتة بين الأدب العربى والآداب الأوربية، ثم سواءٌ بعد هذا أن يكون أراد ذلك قصدا أو لم يُرِد. أقول هذا لأنه يعيش ويشتغل فى الجامعات الأمريكية، ومن ثم قد يكون من الذين لا يَرَوْن أنه لا بد من قيام علاقات تاريخية بين أدبين قوميين مختلفين قبل التفكير فى تناول أى شىء فيهما تناولا مقارَنيًا، بل ربما لم يكن من الذين يَقْصرون الأدب المقارن على المقارنة بين أدبين قوميين مختلفين أصلا، إذ من المعروف أن هناك فى أمريكا من يُدْخل فى نطاق "الأدب المقارن" المقارنة بين الأدب وغيره من العلوم أو المقارنة بين عملين أو اتجاهين أدبيين ينتميان إلى نفس الأدب القومى مثلا. على أية حال ففى أقل القليل تشكل هذه الدراسة

الأساس التاريخى الذى يحتاجه دارس الأدب المقارن على المنهج الفرنسى التقليدى.

وعنوان الدراسة المذكورة هو "شوقى وآثاره فى مراجع غربية مختارة" (المرجع السابق/ ١٠١- ١٤٤)، وينص الكاتب فى مفتتحها على أن هدفه الرئيسى منها هو "تحديد ما حققه شوقى من مكانة عالمية، وذلك بتتبع ما لقيه من اهتمام فى الغرب وما تُرجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا" (ص ١٠١). وهو يورد ما قاله ثلاثة من الأدباء المصريين حول هذا الموضوع، وهم أحمد رامى وطه حسين ومحمد صبرى السربونى، إذ كان من رأى الأول أن الغربيين لا يقدّرون أدبنا حق قدره بل يجهلونه نتيجة لجهلهم بلغتنا وعدم اهتمام مناهج الدراسات الشرقية فى الجامعات الغربية بالأدب العربى الحديث، مع أن شوقى (كما يقول) لا يقل بجال عن الشاعر الهندى العالمى طاغور. أما طه حسين فقد كان رأيه على النقيض من ذلك، إذ أكد أنه فى الوقت الذى يعكس شعرُ طاغور نزعةً إنسانية نجد أن شعر شوقى، وحافظ أيضا، هو شعر أحداث وظروف ليس لها سمة الخلود، كما أن طاغور لا يزدرى العقل ولا الواقع، فى حين أن شعر شاعرنا من نتاج الخيال وحده. ثم يأتى دور السربونى فنراه يأمل "أن تُتَرْجَم مختارات من شعر شوقى إلى الإنجليزية أو الفرنسية لما له من مكانة عالمية، وذلك بتقديمه إلى أذهان أدباء الغرب ولغتهم"، وإنْ اعترف فى ذات الوقت بصعوبة ترجمة الشعر

صعوبة بالغة. ثم يعقب الطعمة بأن ثمة صعوبة فعلية يلاقيها دارس اللغة العربية فى الغرب لدى قراءة شعرها، فضلا عن التعصب الغربى تجاه كل ما هو عربى ومسلم، وكذلك التعالى على الآداب غير الغربية عموما. ثم يورد الدكتور الطعمة اقتباسا صغيرا من دراسة للمستشرق ويكنز كتبها فى أوائل الخمسينات قلل فيها من شأن الأدب العربى الذى لم يجد فيه (حسبما يقول) إلا تقليدا خاضعا للأدب الغربى الحديث، اللهم إلا شعر المهجريين، وهو ما نجده لدى غيره من دارسى الأدب العربى من الغربيين كما يلاحظ الباحث (ص ١٠١ – ١٠٥).

ومن الواضح أن ما يومئ إليه الطعمة من التعصب الغربى ضد ما هو إسلامى أمر ملحوظ بقوة فى استثناء ويكنز للمهجريين من الحكم القاسى الذى أصدره على أدبنا الحديث كله، إذ إن المهجريين هم على بَكْرَةِ أبيهم نصارى، اللهم إلا واحدا منهم كان نصرانيا ثم أسلم. ولعله لو كان ويكنز قد تناوله بالاسم لكان قلل من شأنه أيضا رغم مهجريته. كذلك من الواضح أن نزوع بعض أدبائنا إلى تقليد الغربيين وتبنيهم اتجاهاتهم الفنية ونزعاتهم الفكرية لم يُعفهم من الانتقاد على يد المستشرق المذكور، بل كان هو السبب الرئيسى فى ذلك على ما هو ظاهر من كلامه. وينبغى أن يكون هذا الموقف الذى اتخذه ذلك المستشرق معوانا لمثل هذا الضرب من شعرائنا على أن يراجعوا آراءهم واقتناعاتهم التى تسوّل لهم أنهم سيحوزون رضا الغربيين بالضرورة إذا ما

انخلعوا من تراثهم الأدبى وتقاليدهم الفنية وعملوا على تقليد الأدب الغربى فى جوانبه العدمية والانحلالية والإلحادية مثلا.

ثم يعقب الباحث بأن ما تُرْجِم لشوقى من آثار أدبية لا يزال غير كاف بالمرة رغم تزايد الاهتمام بالأدب العربى فى العالم الغربى منذ الحرب العالمية الثانية، ورغم إسهام الدارسين العرب أنفسهم فى النشاط الخاص بترجمة الأدب العربى إلى اللغات الأوربية، وعلى رغم اجتهاد شوقى فى المبادرة بتقديم نفسه إلى المستشرقين بَدْءًا بإلقائه قصيدته: "كبار الحوادث فى وادى النيل" فى مؤتمرهم بجنيف عام ١٨٩٦م، هذه القصيدة التى لم يكن لها صدًى يُذْكَر فيما كتب أولئك القوم عن الأدب العربى حسبما يفيدنا الكاتب، ومرورا بنَظْمه بعض شعره فى هذا الأديب أو ذلك الدارس من الغربيين. وقد أشار الطعمة هنا إلى بعض ما تُرْجِم لشوقى من شعر إلى الفرنسية مما قام به مصريون كعبد الخالق ثروت وعثمان غالب وفيليب بقطى. وهذا يدلنا على أنه من الممكن أن يُعَدّ بعض الاشخاص فى أدب من الآداب من كبار أعلامه ثم لا يلتفت مع ذلك أحد إليهم خارج نطاق هذا الأدب كما هو الحال مع شوقى هنا، وإن لم يعن هذا أن مثل ذلك الموقف سيستمر دون تغيير إلى الأبد ضَرْبَةَ لازب، فكم من أديب لم يَشُدّ التفات القراء والنقاد فى وقت من الأوقات أو بلد من البلدان، ثم تغيرت الظروف فوجدناه بعد ذلك ملء السمع والبصر فى كل مكان. ونجيب محفوظ خير من يمكن أن نقدمه مثالا على هذا، إذ لم يكن

القارئ الغربى بوجه عام يعرف عنه شيئا، فضلا عن أن يحرص على اقتناء آثاره وقراءتها، إلى أن فاز بجائزة نوبل، فعندئذ انقلبت الآية تماما.

كما ذكر الكاتب ما تُرْجِم لشوقى من نصوص، وكذلك ما كُتب عنه من دراسات وبحوث فى الغرب، كالذى وضعه كراتشكوفسكى الروسى وبروكلمان وكمبفماير الألمانيان وطاهر الخميرى العربى وجويدى الطليانى وهنرى بيرس الفرنسى وجبُ وآربرى الإنجليزيان عن أمير الشعراء وغيره من أعلام أدبنا الحديث، وإن جاء نصيب شوقى أحيانا فى هذه الدراسات قليلا. ويُفهَم من كتابات المستشرقين فى هذا الصدد أن الغرب لا يُولِى الأدبَ العربى الحديث الاهتمامَ اللازم، وأن من الأسباب الحاملة على ذلك رأْى بعض النقاد العرب أنفسهم فى هذا الأدب وأعلامه. كما ينبغى التنبه إلى أن الاهتمام الغربى بآدابنا إنما هو فى الغالب اهتمام باحثين متخصصين فى دراسته لا اهتمام جماهير غفيرة من القراء. وبالنسبة إلى ما تُرْجِم من أدب شوقى يلاحظ الكاتب أن القصائد السياسية والتاريخية تحتل المقام الأول فيه، تليها قصائد الوصف والنسيب، ثم المراثى، فبعض الحكايات الخرافية عن الحيوان، وأن هناك مسرحية واحدة قد تُرْجِمت له هى "ليلى والمجنون"، وكانت على يد المستشرق البريطانى آربرى، بالإضافة إلى المقدمة التى كتبها شوقى نفسه لديوانه ورصد فيها أحداث حياته وتطوراته الذوقية والفنية، والتى عَدّها

مترجمها (وهو المستشرق بيريس) وثيقةً هامةً لما فيها من صراحة فى الحديث عن الخصوصيات الشخصية والأسرية لم تُسْبَق فى الأدب العربى الحديث.

أما دراسة الفترة التى قضاها أمير الشعراء فى فرنسا أيام دراسته القانون هناك فى أواخر القرن التاسع عشر فلم تنشط بما فيه الكفاية ولا كان ما كُتب عنها دقيقا كما ينبغى بدليل اضطراب الباحثين حول تاريخ إقامته فى فرنسا لهذا الغرض، فبيريس وبودو مُوت مثلا يحددانها بالفترة الواقعة بين سنتى ١٨٨٧ و١٨٩٠م، على حين انتهى الدكتور محمد صبرى السربونى إلى التاريخ الصحيح الذى لا يحتمل شكا، وهو ما بين أوائل ١٨٩١ إلى نهاية ١٨٩٣م. والعجيب أن سجلات الكلية التى درس فيها شوقى الحقوق وهو شاب، حسبما يخبرنا بيريس، ليست كاملة، وهذا هو السبب وراء الاختلاف الذى أشرنا إليه فى تحديد زمن تلك الفترة. وفى النهاية يقدم لنا الدكتور الطعمة جدولا كبيرا بما تُرجم من أشعار أمير الشعراء، وهو جدول مهم جدا جدا لأنه يسهّل على الباحث العثورَ على المادة التى يريد دراستها أو الاستعانة بها فى هذا الصدد (من ص ١٠٥ إلى آخر الفصل).

أما فى كتاب "آثار عربية فى حكايات كنتربرى" لناجية مرانى (منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية/ سلسلة "دراسات"- العدد ٢٨٤/ ١٩٨١م) فنجد مقارنة بين "حكايات كنتربرى" للشاعر الإنجليزى تشوسر، الذى عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى والذى يوصف بأنه أبو

الشعر الإنجليزى، وبين التراث العربى، وذلك لمعرفة مدى التأثير الذى مارسه ذلك التراث على تلك الحكايات الشعرية. وتقوم المقارنة على أن الشاعر الإنجليزى كان له اطلاع على تراثنا من خلال الترجمات اللاتينية له وأنه قد نجح فى توظيفه مع ما استعاره أو استعان به من الأدبين الفرنسى والإيطالى وغيرهما فى إغناء أدبه والأدب الإنجليزى بوجه عام من ثَمّ. ومن ذلك نظريته فى الفلك والنجوم وتأثيرها على حياة الإنسان ومزاجه حسبما أكد المتخصصون فى الأدب التشوسرى، وكذلك كتاب "Treaties on the Astrolabe: رسالة حول آلة الأسطرلاب"، الذى ترجمه عن اللاتينية بعد أن كان قد تُرجم إليها من العربية لغته الأصلية. وفى هذا الكتاب كثير من المعلومات والمعارف التى لم يكن أحد فى بريطانيا أوانذاك يعرف عنها شيئا، وعدد من المصطلحات الفلكية وغير الفلكية التى احتفظت عند تشوسر بأسمائها العربية كـ"الدَّبران والغُمَيْصاء والعَبُور والمُنَاخ والسَّمْت والنظير والقانون والمقنطرات" (ص ٩- ١١)، إلى جانب طائفة أخرى من المفردات وأسماء الأعلام العربية التى وردت فى "حكايات كانتربرى" مثل "الزعفران والتأثير والذراع والزهر والعود والقيثارة والفن والإمبيق والإكسير، والإسكندرية وغرناطة وتلمسان وسبتة وجبل طارق، والقرآن ومحمد والرازى وابن رشد" (ص ٦١- ٧٠).

أما بالنسبة للمضمون فى "الحكايات" التشوسرية الأربع والعشرين، وهى تدور حول الحب والفروسية والمغامرات والسحر والهزل وبعض

الموضوعات الدينية وخرافات الحيوانات، فتقول الكاتبة إن معظم الحكايات الشعبية التى انتشرت فى أوربا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ترجع إلى أصل عربى كحكاية "فلورنس وبلانشفلور" الفرنسية، وحكاية "حكماء روما السبعة" التى تُرجمت من اللاتينية إلى الإنجليزية، وهى مأخوذة عن قصة "السندباد البرى" العربية. . . (ص ١٧- ١٨) . وبالمثل وجدت الكاتبة فى "حكايات كانتربرى" ثلاث حكايات تشبه قصصا عربية: ففى القسم الأول من حكاية "الفارس الصغير" يقابلنا الحصان الطائر والمرآة والخاتم السحريان، وهو يشبه ما ورد فى "ألف ليلة وليلة" عن الحكماء الثلاثة الذين قدّموا للملك نفس هذه الهدايا السحرية. كما أن القسم الثانى من حكاية "الفارس الصغير"، وهو قصة الأميرة كانيس، التى أدركت عدم وفاء الرجال وعزفت عن الزواج بعد سماعها حكاية فى هذا الموضوع على لسان الطيور، هذا القسم يشبه حكاية أخرى من "ألف ليلة وليلة" رأت الأميرة فيها حلما من عالم الطيور يماثل ما سمعته كانيس على لسان تلك الطير. أما حكاية "حامل صكوك الغفران" فتشبه إحدى القصص التى أوردها الدميرى فى كتابه: "حياة الحيوان"، وهى تدور حول ثلاثة أشخاص طماعين ألقت بهم الأقدار فى طريق السيد المسيح عليه السلام وانتهى أمرهم، بسبب جشعهم للمال، إلى تآمر بعضهم على بعض حتى قُتلوا جميعا دون أن ينال أى منهم شيئا من المال الذى أوردهم موارد التلف والتهلكة (١٩- ٢٠ وما بعدها) .

ولا تكتفى الباحثة بهذا الكلام الموجَز المرسَل، بل تترجم الحكايات التشوسرية الثلاث، ثم تضع إزاءها النصوص العربية كى يستطيع من يريد المقارنة بينهما بنفسه، ثم تقوم هى برصد وجوه الشبه تفصيلا. وأخيرا تختم كلامها بقولها إن الحكايات العربية الموازية لحكايات تشوسر سابقة عليها فى الظهور إلى عالم الوجود، فضلا عما ثبت بما لا يدع مجالا للريب من أنها قد تُرْجمت إلى اللاتينية قبل كتابة تشوسر لحكاياته، وهو ما يدل على أن الحكايات العربية "كانت من المكونات لخلفية حكايات كانتربرى" (ص ٣٩).

وواضح أن الباحثة لم تورد ما يثبت أن تشوسر قرأ حكاياتنا قبل أن يؤلف حكاياته، وليس معنى هذا أنه لم يتأثر بتلك الحكايات، وإلا فما معنى هذا التشابه القوى بينها وبين حكاياته؟ ولعل التاريخ يكشف فى المستقبل أنه قد قرأ ذلك العمل. وحتى لو لم يثبت أبدا أنه قرأه، بل حتى لو تيقنّا أنه لم تقم بين العملين صلة فإن هذا لا ينفى أن تكون الدراسة التى فى أيدينا الآن دراسة فى الأدب المقارن. كما أنه ليس شرطا، كى يتأثر أحد الأدباء عملاً ما فى لسان أو أدب أجنبى، أن يكون قد قرأه بنفسه، إذ من الممكن جدا أن يكون قد تأثر بمن تأثر بدوره بذلك العمل، أو يكون قد سمعه من فم شخص آخر وسيط. المهم أن هناك تأثيرا من عمل أدبى على عمل أدبى آخر، وسيّان بعد هذا أن يتم ذلك التأثير على نحو مباشر أو على نحو غير مباشر.

هـذا مـن جهـة المضـمون، وتبقـى الناحيـة الفنيـة. وقـبل أن تـناول الكاتبة هـذا الجانب تشير إلى ما يسمَّى فى عالم الحكايات الشعبية بـ"قصة الإطار"، وهـى نوع من القصص يتكون من عدة حلقات، كل منها يشكل حكاية مسـتقلة، إلا أنها مرتبطة فى ذات الوقت بالحكايات الأخرى، قائلة إنه كان هـناك فى أوربا وقتذاك ثلاث حكايات من ذلك الصنف هى "حكايات روما السبعة" و"الديكامرون" و"حكايات كانتربرى". والذى يهمنا من كلام الكاتبة هنا هو ما قالته عن الحكايات الأخيرة، وخلاصته أن عددا من الحجاج الذين كانوا فى طريقهم لزيارة مثوى القديس توماس بكت الْتَقَوْا فى إحدى الحانات القائمة فى ضاحية من الضواحى اللندنية، وفيهم الفارس والطحان والطباخ والكاتب والمحامى والبحار والطبيب والقسيس والراهب والراهبة، فضلا عن تـوباز راوى القصـة ذاتـه، الـذى يشـرع فـى وصـف الحقـول والبسـاتين والجـو الطبيعى والحانة وصاحبها وكل شخص من تلك الشخصيات، ثم يحكى لنا الطريقة التى اتفق هؤلاء الحجاج ليلتهم تلك فى الحانة المذكورة على أن يقطعوا بها رحلتهم إلى المزار الذى كانوا يقصدونه، وذلك بأن يحكى كل منهم قصة ذات مغزى أخلاقى رفيع تعينهم على قطع الطريق وتخفف عنهم مشاقه... وهكذا يبدأ كل منهم فى رواية قصته مع مقدمة ووصلة تربطها بما قبلها، فى الوقت الذى ينصت الجميع بانتباه إلى ما يقول، مع مقاطعةٍ هنا أو هناك تُضفِى قدرا من الحيوية والواقعية على الموضوع برُمّته، وقد تتطور المقاطعة إلى خصام

وجدال سرعان ما يتدخل صاحب الحانة لفضه بالتى هى أحسن (ص ٤٣- ٥١).

فإذا انتقلنا إلى "ألف ليلة وليلة" وجدناها هى أيضا تقوم على حكاية إطار هى حكاية شهرزاد وشهريار، إذ تأخذ شهرزاد كل ليلة برواية حكاية صغيرة أو حلقة من حكاية طويلة تشغل بها الملك المتعطش لدماء النساء عن ممارسة هوايته وتبقيه متشوقا ينتظر الحكاية أو الحلقة التالية فيُبْقِى هو بدَوْره على حياتها حتى تكتمل له قصتها المشوقة، ولا تنتهى تلك الحلقات إلا مع انتهاء الكتاب كله كما هو معروف، فضلا عن أن أبطال الكتاب يظلون حاضرين طول الوقت منذ أول حكاية إلى أن نبلغ الحكاية الأخيرة (٥١- ٥٦). ومن هنا يتبين لنا أن الأبطال فى كلا الكتابين هم الذين يروون الحكايات الموجودة فيه، وإن كانت هناك مع ذلك بعض الاختلافات الفنية لحساب هذه مرة، وتلك أخرى. ولعل القارئ قد لاحظ كيف تتطور العناصر المأخوذة أو المستوحاة من عمل ينتمى إلى أحد الآداب القومية عبر رحلته إلى أدب قومى آخر ولا يبقى كما هو، بل يتحور فى العادة متخذا أشكالا مختلفة ومكتسبا طعوما متباينة تبعا لاختلاف البيئات وتباين الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية فى كل بلد عنها فى البلاد الأخرى غالبا. لكن هذه الحقيقة لا ينبغى أن تلغى فضل الأدب المُعطى ولا أن تسلب حق الإبداع عن الأدب الآخذ، إذ لا شىء يأتى من فراغ، بل كل إبداع (أدبى أو غير أدبى) إنما

هو فى الواقع حلقة فى سلسلة طويلة متشابكة مكوناتها ثمرات العقل والخيال البشرى على مر العصور وعبر الأوطان. كذلك لا ينبغى أن يستغرب القارئ العربى (الذى يرى بأم عينه المدى الذى صارت أمورنا إليه وما زالت مرتكسة فيه) كيف أن الكتاب الذى ترجمه تشوسر مثلا من العربية عبر اللاتينية لم يكن أحد فى إنجلترا يعرف مما فيه شيئا، فنحن نتكلم هنا عن إنجلترا القرن الرابع عشر لا بريطانيا القرن العشرين التى كانت تحتل كثيرا من بلاد العرب والمسلمين، والتى لم تكن تغيب عن إمبراطوريتها الشمس، وكانت تتربع على قمة التقدم والازدهار العلمى والثقافى والاقتصادى. وشتان هذه وتلك!

ويمثل الأديب الألمانى يوهان ولفجانج جوته حالة ساطعة فى ميدان الأدب المقارن حتى بمقاييس المدرسة الفرنسية المتشددة، إذ يكثر لديه التأثر بالشعر العربى والاحتذاء بالإسلام عموما، والقرآن الكريم والنبى محمد على وجه الخصوص، فضلا عن إعجابه بحافظ الشيرازى واستحضاره إياه استحضارا قويا فى أشعاره: نصوصًا من إبداعه، ووقائعَ من حياته. وقد صدر فى يونيه ١٩٦٧م فى سلسلة "كتاب الهلال" (العدد ١٩٥) كتاب أكثر من رائع عن هذا الموضوع للمرحوم عبد الرحمن صدقى مدير دار الأوبرا الأسبق عنوانه: "الشرق والإسلام فى أدب جوته"، وإن كنا قد قرأناه فى طبعة سلسلة "المكتبة الثقافية" التى صدرت قبل ذلك فيما أذكر، وفرحنا به كثيرا، إذ وجدناه يلقى ضوءا وهاجا على قضية أشد لمعانًا ووهجًا هى قضية تأثر

أديب وعالم ومفكر بقامة جوته الألمانى بالإسلام والقرآن والنبى محمد صلى الله عليه وسلم. ثم مرت الأيام ورأيت كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى عن "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى"، وهو ديوان شعر للأديب الألمانى يتبدّى فيه هذا التأثر والإعجاب بالإسلام والرسول والكتاب الذى أنزله الله عليه وبعض شعراء أمته. ثم ها هو ذا كتاب آخر عن ذات الموضوع يصدر عن سلسلة "عالم المعرفة" فى رمضان ١٤١٥هـ- فبراير ١٩٩٥م (العدد ١٩٤) بعنوان "جوته والعالم العربى" بقلم الكاتبة الألمانية كاتارينا مومزن، وترجمة د. عدنان عباس على، وهو الكتاب الذى سيكون معتَمَدنا عليه فى الفقرات التالية التى سنخصصها لإلقاء نظرة سريعة على موضوع المقارنة بين جوته والأدب العربى والفكر الإسلامى بوجه عام، وتأثره بالقرآن وشخصية الرسول على سبيل التخصيص.

ويتعرض الكتاب الذى بين أيدينا لاهتمام جوته بالثقافة العربية والإسلامية وبما وضعه المستشرقون من دراسات عنها واستيحائه بعضا من عبارات الشعر الجاهلى وموضوعاته وأساليبه الفنية، وبخاصة فى المعلقات، التى أشاد بها فى تعليقاته وبحوثه، وكذلك تأثره الغلاب بالقرآن الكريم وروحانيته وعقائده، وبخاصة عقيدة التوحيد والقضاء والقدر وإسلام النفس لمشيئة الله، ونفوره من عقيدة الصلب والفداء النصرانية جرّاء ذلك، وترديده أسماء الله الحسنى فى الديوان الشرقى، وإعجابه بالشاعر المسلم حافظ

الشيرازى. وسوف أتريث قليلا عند تأثره الشديد بالقرآن المجيد وشخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وهو ما خصصتْ له المؤلفة الفصل الثانى من كتابها هذا.

تقول الكاتبة إن "علاقة جوته بالإسلام وبنبيه محمد . . . ظاهرة من أكثر الظواهر مدعاة للدهشة فى حياة الشاعر، فكل الشواهد تدل على أنه كان فى أعماق وجدانه شديد الاهتمام بالإسلام، وأن معرفته بالقرآن الكريم كانت، بعد معرفته بالكتاب المقدس، أوثق من معرفته بأى كتاب من كتب الديانات الأخرى. ولم يقتصر اهتمامه بالإسلام وتعاطفه معه على مرحلة معينة من حياته، بل كان ظاهرة تميزت بها كل مراحل عمره الطويل. فقد نظم، وهو فى الثالثة والعشرين من عمره، قصيدة رائعة أشاد فيها بالنبى محمد صلى الله عليه وسلم، وحينما بلغ السبعين من عمره أعلن على الملإ أنه يعتزم أن "يحتفل فى خشوع بتلك الليلة المقدسة التى أُنزل فيها القرآن على النبى". وبين هاتين المرحلتين امتدت حياة طويلة أعرب الشاعر خلالها بشتى الطرق عن احترامه وإجلاله للإسلام. وهذا ما نجده قبل كل شىء فى ذلك الكتاب الذى يُعَدّ، إلى جانب "فاوست"، من أهم وصاياه الأدبية للأجيال، ونقصد به "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى". بل إن دهشتنا لتزداد عندما نقرأ العبارة التى كتبها فى إعلانه عن صدور هذا الديوان وقال فيها إنه هو نفسه "لا يكره أن يقال عنه إنه مسلم". . ." (ص ١٧٧).

وتتحدث الكاتبة عن التحول الذى تم على أيدى بعض كبار المفكرين فى أوربا القرن التاسع عشر تجاه الإسلام مما كان من نتيجته تغير النظرة التقليدية العدائية نحوه إلى حد ما، وهو ما أثر على فكر جوته وشخصيته، إلى جانب شعوره بأن عقائد الإسلام ومبادئه تقترب من اقتناعاته الشخصية إلى حد بعيد، كالتوحيد المطلق والإيمان بدور الرسل فى اتصال البشرية بالسماء ورفض المعجزات الخارقة والاقتناع بأن الاعتقاد لا يكفى، بل لا بد أن يتخذ التدين الحق صورة البر والإحسان، فضلا عن حث الفيلسوف هردر له على قراءة القرآن الكريم، الذى كان هذا الفيلسوف يجله إجلالا كبيرا، وهى القراءة التى كان من ثمرتها احتكاك جوته بأسلوب القرآن وإحساسه بجلاله وروعته وإشادته به مرارا (ص ١٧٨- ١٨٨).

والآن إذا ما نظرنا إلى ما تركه القرآن من أثر فيما خطه براعة جوته وجدنا شاعرنا مثلا فى خطاب مبكر منه لهردر يستشهد بقوله تعالى فى سورة "طه" على لسان موسى عليه السلام: "ربّ، اشرح لى صدرى" (ص ١٨٩). كما أشارت المؤلفة إلى عدد من الآيات التى اقتبسها فى كتاباته وتعليقاته، ومنها قوله تعالى: "وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ" (البقرة/ ١١٥)، "إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ

وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ " (البقرة/ ١٦٤)، "وَيَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلا أُنزِلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِنْ رَبِّهِ إِنَّمَا أَنْتَ مُنْذِرٌ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ" (الرعد/ ٧)، "وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ " (العنكبوت/ ٤٨)، وغير ذلك من الآيات التى تلقانا فى رسائله الشخصية ومقالاته وكتبه وأشعاره (ص ١٩٥- ٢٠٣) .

وفى شبابه نظم جوته قصيدة بعنوان "أنشودة محمد" مدحه عليه السلام فيها مديحا حارا يدل على مدى الاحترام الذى كان يكنه للرسول الكريم ، وقد كتبها فى ١٧٧٣م بعد أن قرأ كل ما تحت يده من دراسات عنه صلى الله عليه وسلم . وفى هذه الأمدوحة التى بناها جوته على شكل حوار بين على وفاطمة رضى الله عنهما نجده يشبّهه عليه السلام بنهر يتدفق فى هدوء لا يلبث أن يستحيل سيلا هادرا يكتسح ما أمامه، ليصب فى نهاية المطاف فى المحيط الذى يرمز عنده إلى الألوهية. وفى "مسرحية محمد" نراه يظهر اهتماما خاصا بعقيدة التوحيد الإسلامية التى يؤكدها على لسان النبى العظيم فى مناجاته لربه تحت قبة السّماء المرصعة بالنجوم: "ارتفع أيها القلب العامر بالحب إلى خالقك/ كن أنت مولاى، كن إلهى، أنت يا من تحب الخلق أجمعين/ يا من خلقتنى وخلقت الشمس والقمر/ والنجوم والأرض والسماء"(ص ٢٠٣- ٢٠٨) .

وقد ظل جوته حتى آخر حياته يؤمن بهذا كله: ومن ذلك ما كتبه حين كانت زوجة ابنه مريضة بمرض خطير: "لا يسعنى أن أقول أكثر من أنى أحاول هنا أيضا أن ألوذ بالإسلام" . ومنه أيضا رده على صديقة التمست منه النصيحة بشأن وباء الكوليرا المنتشر آنذاك فى مشارق البلاد وغربها : "ليس بوسع امرئ أن يقدم النصح لامرئ آخر فى هذا الشأن. فليتخذ كل إنسان القرار الذى يناسبه. إننا جميعا نحيا فى الإسلام مهما اختلفت الصور التى تقوّى بها عزائمنا" . ومنه كذلك وصفه لكتاب كان أحد أصدقائه أهداه إياه بأنه "يحفز على التفكير فى كل الآراء الدينية الرشيدة، وأن الإسلام لهو الرأى الذى سنُقرّ به نحن جميعا إن عاجلا أو آجلا" (ص ٢٢٣) .

وفى "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى" نقرأ هذه الأبيات التالية التى تقترب جدا جدا من القرآن الكريم: "لله المشرق/ لله المغرب/ والأرض شمالا/ والأرض جنوبا/ تسكن آمنة/ ما بين يديه" (ص ٢٣٨)، "هو الذى جعل لكم النجوم/ لتهتدوا بها فى البر والبحر/ ولكى تنعموا برؤيتها/ وتنظروا إلى السماء" (ص ٢٤٠)، "من حماقة الإنسان فى دنياه/ أن يتعصب كل منا لما يراه/ وإذا كان الإسلام معناه أن لله التسليم/ فعلى الإسلام نحيا ونموت نحن أجمعين" (ص ٢٥٢)، "وبسوع كان طاهر الشعور ولم يؤمن/ فى أعماقه إلا بالإله الواحد الأحد/ ومن جعل منه إلها/ فقد أساء إليه وخالف إرادته المقدسة/ وهكذا فإن الحق/ هو ما نادى به محمد/ فبفكرة الله الواحد

الأحد/ ساد الدنيا بأسرها" (ص ٢٥٥)، "أيتها الطفلة الرقيقة، هذه الأسماط من اللآلئ/ وَهَبْتُها لك عن طيب نفس/ بقدر ما استطعتُ/ كذُبالة لمصباح الحب/ لكنك تأتين الآن وقد عَلَّقت/ عليها علامة هى من بين/ كل قريناتها من التمائم/ أقبحها فى نظرى/ وهذا الجنون الحديث المفرط/ أتريدين أن تأتى به إلى شيراز؟/ أم يجب علىّ أن أتغنى/ بالخشبة الجاسية المتقاطعة على الخشبة؟" (ص ٢٥٦. والكلام هنا عن صليب كانت فتاته قد علقته على عقد أهداها إياه لتزين به جيدها)، "لم لا أصطنع من الأمثال ما أشاء/ ما دام الله قد ضرب مَثَل البعوضة/ للرمز على الحياة؟" (ص ٢٦٢)...

والكلام فى هذا يطول كثيرا، فنكتفى بهذا القدر، ولكن بعد أن نقول كلمة فيما كتبه فى بعض أشعاره تأثرا بقوله تعالى فى الآية الخامسة عشرة من سورة "الحج": "مَنْ كَانَ يَظُنُّ أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ"، وهذا نصه: "النبى يقول:/ إذا اغتاظ أحد من أن الله قد شاء/ أن ينعم على محمد بالرعاية والهناء/ فليُثبِّتْ حبلا غليظا بأقوى عارضة فى قاعة بيته/ وليربط نفسه فيه! فسوف يحمله ويكفيه/ ويشعر أن غيظه قد ذهب ولن يعود" (ص ٢٤٢). ومعنى الأبيات هو: من يظن أن الله لن ينصر نبيه فليذهب وليخنق نفسه بحبل يتدلى من سقف بيته، باعتبار أن "السبب" فى الآية معناه "الحبل" وأن "السماء" هى "السقف". ولكن لى تفسيرا آخر للآية يبدو أكثر وجاهة

سـواء من ناحية منطق العقل أو من ناحية اللغة وأساليب العرب والقرآن. ذلك أنه لا معنى لأن يقول الواحد منا لمن يكذّب بأنه سوف ينتصر عليه أن اذهبْ وانتحرْ لترى أيزول سبب سخطك أم لا. كما أننا نقرأ في سورة "غافر" قوله تعالى على لسان فرعون غيظا من موسى واطمئنانه إلى نصر ربه: "وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ* أَسْبَابَ السَّمَاوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ كَاذِبًا وَكَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِفِرْعَوْنَ سُوءُ عَمَلِهِ وَصُدَّ عَنِ السَّبِيلِ وَمَا كَيْدُ فِرْعَوْنَ إِلَّا فِي تَبَابٍ" (الآيتان ٣٦- ٣٧). فـ"أسباب السماوات" (وهى مثل "سبب إلى السماء" بالضبط) لا تعنى الحبال، بل السبل التى توصل إلى السماء للاطلاع إلى إله موسى. وعلى هذا فمعنى آية "الحج" هو أن من كان يشك فى نصرة الله لرسوله فليحاول إن كان يستطيع، ولن يستطيع، أن يثبت صحة ما يقوله من أن الله لن ينصر نبيه، حتى يرتاح ويذهب عن نفسه مشاعر الغيظ والحقد.

ثم هل كان الانتحار عن طريق حبل معلق فى سقف البيت من الأمور المعروفة عند العرب؟ كذلك فإن بيوت العرب كانت كلها تقريبا من الخيام، اللهم إلا فى المدن، وكانت قليلة فى بلادهم وتمثل الشذوذ على القاعدة، فلا سقف يشنق الإنسان نفسه بحبل يتدلى منه ولا يحزنون. وأيضا فمَدّ السبب إلى السماء غير تعليق السبب فى السقف: فهذا ينزل من فوق لتحت، وذاك يصعد من تحت لفوق. ثم كيف يمكن المنتحر، بعد أن يكون قد مات، أن ينظر

ليرى هل يُذْهِبَنّ كيده ما يغيظ؟ أيا ما يكن الأمر فأَوْجَهُ من هذا التفسير القولُ بأن المقصود هو: من كان يستطيع أن يتبين أن الله لن ينصر نبيه فليثبت ذلك عن طريق الاطلاع على ما فى السماء. وهذا أمر بطبيعة الحال مستحيل تماما. ويقول الله تعالى فى الآية ٣٥ من سورة "الأنعام": "وَإِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِن اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُمْ بِآيَةٍ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلا تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ"، فهذه الآية (كما نرى) تسير فى نفس اتجاه آيتى "الحج" و"غافر"، وهو ما يعضد ما طرحته من تفسير للآية الكريمة، هذا التفسير الذى أحسب أنه أقوى من التفسير الذى يقول به المفسرون وتأثر به مترجم الآية الذى قرأه جوته، وكان من أثر قراءته له كتابة ما كتب (ص ٢٤١).

ومن جوته فى ألمانيا إلى شاعر كبير آخر، لكن من فرنسا، هو فكتور هيجو، الذى تأثر هو أيضا بالإسلام فى أشعاره تأثرا قويا. لقد كان الشاعر الفرنسى أحد شعراء الحركة الرومانسية التى اهتمت بالتوجه إلى الشرق، كما صحب ظهورَه على مسرح الأدب الفرنسى انتعاشُ النشاط الاستشراقى، فضلا عن الرحلات التى قام بها أدباء فرنسيون مشهورون إلى الشرق العربى وسجلوها فى كتب شائقة، ومن هنا جاءت معرفته بالإسلام وكتابه ورسوله عليه الصلاة والسلام. وكما كان لجوته "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى" فكذلك كان لهيجو ديوان "المشرقيات"، ذلك الديوان الذى وضعه بعض

الدارسين الفرنسيين فى نفس مستوى الديوان السابق والذى تبرز فيه الأشعار التى تتحدث عن الله ورسوله عليه الصلاة والسلام وتستلهم آيات القرن الكريم، ومنها القصائد التالية: "زلزال الأرض" و"السنة التاسعة للهجرة" و"شجرة السدر" و"سورة من القرآن" . . . (انظر عبد المطلب صالح/ موضوعات عربية فى ضوء الأدب المقارن/ دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ سلسلة "المكتبة الصغيرة"- العدد ٢٨٨/ ١٩٧٧م/ ٢٧ وما بعدها) .

وها هى ذى أبيات القصيدة الأولى، وهى من ترجمة عبد المطلب صالح (الباحث العراقى الذى كان أول من كشف سرقة الدكتور محمد مندور فصول كتابه: "نماذج بشرية" من كتاب جون كالفيه على حسب ما وضحتُ فى الفصل الثانى من كتابى: "د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة"): "ستُزَلزَل الأرض زلزالا عميقا/ وسيقول الناس: ما لها ؟ يومئذ/ يأتى الموتى خارجين من القبر جماعات مثل الثعابين/ صُفر الوجوه ليرَوْا أعمالهم/ فأولئك الذين عملوا الشرّ بوزن النملة/ سيَرْون الشر. وإن الله لن يكون صديقا لهم/ أما أولئك الذين عملوا الخير بحجم ذبابة/ فسيرَوْن الخير، وسيكون الشيطان لهم أقلّ شراسة". ومن الواضح أنها إعادة صياغة لسورة "الزلزلة": "إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا (١) وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا (٢) وَقَالَ الإِنسَانُ مَا لَهَا (٣) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (٤) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (٥) يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ (٦)فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (٧)

وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ (٨)" . ويقول الباحثون الفرنسيون إن هيجو إنما اطلع على السورة الكريمة فى ترجمة كازيمرسكى للقرآن، وإنه قد اضطر إلى إضافة كلمة "ثعابين" بغرض التقفية لا غير (ص ٥٢- ٥٨) .

أما القصيدة التى تناولت السنة التاسعة للهجرة فهأنذا أنقل أجزاء منها للقراء، وهى من ترجمة عبد المطلب صالح أيضا: "عندما أحسَّ النبى محمد بأن ساعة رحيله قد دنت كان يسير رادًّا التحية لمن كانوا يحبونه دون أن يحمل أية ملامة لإنسان/ وكل يوم كان الناس يَرَوْن فيه أمارات المشيب برغم الشعرات البيض القليلة فى شعر رأسه، على حين أن لحيته ظلت سوداء/ وغالبا ما كان يتوقف كى ينظر إلى الإبل متذكرا أنه كان جمّالا/ . . . كانت له جبهة سامية ووجه رفيع سام/ بدون حاجبين كثيفين. كان ذا نظرة ثاقبة حادة/ . . . كان ينصت لمحدثيه فى هدوء، وكان يتكلم آخر المتكلمين/ وكانت عبارات الصلاة لا تفارق شفتيه/ وكان يصوم أكثر من غيره/ برغم الوهن الذى يصيبه بسبب ذلك/ . . . وكان يبدو عليه أنه يتأمل رؤيا حزينة وهو يتخيل، إذ فجأة يفكر قائلا:/ هو ذا أنتم جميعا ماثلون/ أنا كلمة من كلمات الله، فأنا رماد كبشر/ لكنْ مثل النار كلهبٍ/ . . . أيها الأحياء، هى ذى الساعة حيث سأختفى فى مسكن آخر/ إذن فسارعوا، إذ يجب على من يعرفوننى أن ينكروننى إذا كنت مخطئا/ وإذا برجلٍ طالبَ النبى بثلاثة دراهم قائلا:/ أجدر أن تدفع ذلك هنا من أن تدفع داخل القبر/ وكانت عين الجمهور رقيقة مثل عين

حمامة/ وفى صباح اليوم التالى نادى محمد أبا بكر قائلا له:/ إننى لا أقدر على النهوض، فخذ الكتاب وصَلِّ بالناس/ على حين أن زوجته عائشة وقفت فى الخلف/ وكان محمد ينصت عند قراءة أبى بكر إحدى سور القرآن/ وفى المساء كان ملَك الموت عند الباب قائلا للنبى:/ إن الله يرغب فى حضورك. وعندها تُوُفِّىَ النبى محمد" .

ويعزو الدارسون الفرنسيون نظم هيجو هذه القصيدة إلى ما كان قرأه فى "الكتب المقدسة فى الشرق" الذى ترجمه بوتييه، وكتاب "إسلام السلاطين" لدو فايان، وكتاب هنرى ماتيو: "تركيا وشعوبها المتنوعة" (ص ٥٩ وما يليها) . ولست أظن القارئ إلا قد تنبَّه لاهتمام عبد المطلب صالح بالمصادر التى أخذ عنها هوجو معرفته بموضوعاته هذه، على غرار عموم المدرسة الفرنسية التى يتحزب لها الباحث العراقى تحزبا شديدا والتى كان يَدْرُس للحصول على درجة الدكتوراه فى باريس على يد بعض أعلامها لولا أنه، لظروف خارجة عن نطاق إرادته كما يقول، لم يكمل المسيرة رغم أنه كان قد انتهى من كتابة رسالته (المرجع السابق/ ١١٥، ود. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ ٢١٠، ٢٢٣- ٢٢٥) .

وبالنسبة للأدب الروسىّ الذى ربما لا يخطر على البال أن بينه وبين الأدب والتراث العربى صلة، وصلة قوية، هناك كتاب ممتع للدكتورة مكارم الغمرى عنوانه "مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى" (سلسلة "عالم

المعرفة"- العدد ١٥٥/ ربيع الثانى ١٤١٢هـ- نوفمبر ١٩٩١م) رَصَدَتْ وحَلَّلتْ فيه التأثيرات العربية والإسلامية فى أدب بوشكين وليرمنتوف وتولستوى وبونين، وكلهم من الأدباء الروس الكبار كما نرى، وذلك بعد فصول ثلاثة تمهيدية عن الأدب المقارن، والصلة بين روسيا والشرق العربى، والرومانتيكية الروسية والشرق. ولسوف نكتفى فى هذه الفقرات بتناول ما كتبته الأستاذة الدكتورة عن بوشكين وما تركه القرآن الكريم وسيرة الرسول فى أشعاره، وهو ما يجده القارئ فى الفصل الرابع الذى يغطى الصفحات ٧٣- ١٧٢ من الكتاب.

وقد عاش بوشكين فى القرن التاسع عشر، وهو ينتمى إلى أسرة من طبقة النبلاء كان بيتها مزارا لعدد من كبار شعراء روسيا. ويتكون نتاجه الأدبى من الشعر العاطفى والوطنى، ومن القصة والمسرحية. أما ثقافته فكانت تضم بين رحابها عناصر روسية، وأخرى أوربية أهمها الفرنسية، كما كانت تتضمن أيضا عناصر شرقية وعربية إسلامية يأتى على رأسها القرآن الكريم. وبالمناسبة فبعض هذه العناصر الشرقية قد تسرب إليه من خلال أعمال فولتير وشاتوبريان وجوته وزملائه من أدباء روسيا. ويعتزى بوشكين إلى جد أفريقى هو إبراهيم هانيبال جده لأمه، كما كان له صديق مصرى تجار اسمه على. وبلغ من حبه للشرق أن ارتدى فى إحدى الحفلات التنكرية ملابس عربية استهوت الحاضرين أشد الاستهواء (ص ٧٣- ٩١).

ومن المؤثرات العربية فى أدب بوشكين ما استقاه من "ألف ليلة وليلة"، التى تركت بصمات واضحة على عدة من أعماله منها قصتاه الشعريتان: "روسلان ولودميلا" و"إندجيلو"، وقصيدتاه: "القمر يتألق" و"التعويذة". وتذكر الدكتورة مكارم أن بوشكين قرأ "ألف ليلة" فى ترجماتها التى ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، ثم تمضى فترصد الأثر الذى خلفته "الليالى" على الأعمال البوشكينية المذكورة، بادئة بـ"روسلان ولودميلا"، التى تقول إنها تشترك مع حكاية "أبو محمد الكسلان" فى البناء الشكلى حيث يتفرع عن الحكاية الرئيسية عدة حكايات صغيرة، كما أن قصة خطف الجنى للعروس موجودة فى العملين، بالإضافة إلى قيامهما كلتيهما على روح المغامرة وذكر سيدنا سليمان عند الكلام عن الجن وعالمهم، والحديث عن طاقية الإخفاء وبساط الريح والحصان الطائر والخاتم السحرى، والإغراق فى وصف ما تعج به القصور من خدم وحشم على الطريقة الشرقية الموجودة فى "ألف ليلة وليلة"... إلخ. أما فى "إندجيلو" فيسترعى انتباهنا بقوة شخصية هارون الرشيد، الذى يصوره الأديب الروسى حاكما يرعى مصالح شعبه ويعطف على الفقراء ويتابع أحوالهم متنكرا فى ملابس عادية يجوس فيها ليلا خلال الشوارع والحوارى ليطلع على حقيقة أمرهم وأسباب شكاواهم، باذلا كل جهده فى إزالتها. بل لقد جعل الشاعر الحاكم الإيطالى

فى تلك القصة يترسم خطا هارون الرشيد فى ممارسة مهامه فى الحكم وإدارة شؤون الرعية. . . وهَلُمَّ جَرًّا (ص ٩٣- ١٠٩).

وفى قطعته الشعرية: "نافورة بخشى سراى" (أى "نافورة الدموع") يقابلنا تشبيه بوشكين لجمال زوجات الخان بالزهور العربية. وعندما يصور صمود زوجة الخان التى تتألم من غرامه الواله بأسيرته البولندية فإنه لا يجد إلا صورة النخلة التى اكتسحتها عاصفة، ومعروف أن النخلة ترتبط ببلاد العرب ارتباطا شديدا، كما تستحلف الزوجة المتألمة غريمتها بالقرآن أن تترك لها زوجها. وبالمثل فهو فى كلامه عن أحزانها المريرة يتذكر شعيرة الحج وما تمدّ به الإنسانَ من قدرة على الصبر والإيمان والتحمل، ويسمى المسلمين بـ"عشاق الرسول". وهناك قصيدة له اسمها: "من وحى العربى" يركز فيها بوشكين على صفات الدماثة وجاذبية الشخصية وتوقد الخلق، التى هى صفات العرب عنده. وفى قصيدة أخرى اسمها: "بدون عنوان" تقابلنا "لَيْلَى" حبيبة الشاعر، ونشم رائحة المسك والكافور، وهما من العطور التى يغرم بها العرب غراما كبيرا، وجاء ذكرهما فى القرآن الكريم. كما نسمعها تعايره بأن "شعره أشيب"، وإن لم تلفت هذه العبارة ولا ما وراءها من معنًى السيدة الباحثة رغم كثرة ترددها فى أشعار العرب القديمة، حيث يشكو الشاعر انصراف صاحبته عنه بسبب بياض شعره والفجوة العُمْرية التى تفصل بينهما، بل إن

كثيرا من الشعراء العرب القدماء قد وقفوا طويلا أمام بياض شعورهم يتألمون ويحاولون أن يُعَزّوا أنفسهم على ما أصابهم.

ثم عندنا كذلك قصيدتا بوشكين: "الرسول" و"قبسات من القرآن"، اللتان تعجّان بالتأثيرات الإسلامية الواضحة: ففى الأولى نجد شاعرنا يتحدث عن الفترة التى قضاها عليه السلام قبل المبعث يقلب طَرْفه فى أرجاء الكون بحثا عن الحقيقة فى عزلته وسط الصحراء، ثم يصور ظهور جبريل للرسول بستة أجنحة وشعوره صلى الله عليه وسلم بالفزع، إشارة إلى ما اعتراه فى الغار أوانذاك فرجع إلى زوجه وأخلد إلى فراشه وهو يقول: زمّلونى! زمّلونى! أما بعد النبوة فتتكشف أمامه عليه السلام أسرار عالم الغيب، مما يذكرنا بما ورد فى سورة "النجم" حيث صعد الرسول إلى سدرة المنتهى ورأى من آيات ربه الكبرى. كما تحدثنا القصيدة عن شق الصدر ودعوة القرآن له صلى الله عليه وسلم أنْ قُمْ فأَنْذِر. وتذكر الباحثة هنا أن النقّاد والدارسين فى البداية كانوا يظنون أن المقصود بالرسول فى هذه القصيدة هو عيسى عليه السلام استنادا إلى أن بوشكين قد اختار لجبريل كلمة "سيرافيم"، وهى كلمة غير إسلامية (ص ١٣٤– ١٤٢). وإنى لأستعجب من هذا التفسير لأن كل شىء فى كلام الشاعر هنا إنما يصرخ بكل قواه أن المراد هو محمد كما هو واضحٌ لا يمكن أن تخطئه العين، عليه وعلى عيسى بن مريم جميعا الصلاة والسلام. كذلك لا يسعنى إلا أن أنبه إلى السهو الذى اعترى الأستاذة الدكتورة

فجعلها تقول إن ما ذكره بوشكين فى قصيدته السابقة عن اتصال الرسول بعالم الغيب إثر نبوّته يذكّرنا بسورتَى "النجم" و"المعراج": فأما "النجم" فمفهومة، ولكن ماذا عن "المعراج"؟ أتُرَى هناك سورة فى القرآن المجيد اسمها: "المعراج"؟ ألعلها تعنى "الإسراء"؟

أما الثانية، وعنوانها: "قبسات من القرآن"، وهى فى الواقع تسع قصائد مترابطة لا قصيدة واحدة، فتقول الكاتبة إنها "تعكس المكانة الهامة التى أحدثها القرآن فى التطور الروحى لبوشكين، فقد أعطى القرآن أول دفعة للنهضة الدينية عند بوشكين. . . وفضلا عن ذلك فالقرآن كان أول كتاب دينى يُدْهش خيال الشاعر ويقوده إلى الدين" طبقا لما قاله بعض المستشرقين الروس. وقد اعتمد بوشكين فى قراءة القرآن على ترجمة فيريفكين، وكذلك على الترجمة الفرنسية التى قام بها المستشرق الفرنسى ديورى. وهذا الاهتمام الشديد من قِبَل بوشكين بالقرآن يُرْجعه عدد ممن تناولوا هذا الموضوع من المستشرقين إلى أن جده إبراهيم هانيبال كان مسلما، على حين يقول بعض آخر منهم إن سر الأمر يكمن فى قدرة القرآن الكبيرة على التأثير فى البشر. أما بوشكين نفسه فيقول فى سر هذا الاهتمام إن "الكثير من القيم الأخلاقية موجزة فى القرآن فى قوة وشاعرية" (ص ١٤٣– ١٤٧).

وفى هذه القصائد يقابلنا ذلك اللون الخاصّ من القَسَم الذى يجرى على سُنّة القرآن: "أُقسم بالشفع وبالوتر/ وأقسم بالسيف وبمعركة الحق/ وأقسم

بنجم الصباح،/ وأقسم بصلاة العشاء/ لا لم أودّعك"، مما يجد الإنسان شبيهه فى بدايات سُوَر "الضحى" و"الفجر" و"العاديات" وما إليها. كما يقابلنا هذا الكلام عن أمهات المؤمنين الطاهرات: "إيه يا زوجات الرسول الطاهرات/ إنكن تختلفن عن كل الزوجات/ فحتى طيف الرذيلة مُفْزِع لَكُنّ/ فى الظل العذب للسكينة/ عشن فى عفاف، فقد عَلَقَ بكنّ/ حجاب الشابة العذراء/ حافظن على قلوب وفيّة/ من أجل هناء الشرعيين والخَجْلى/ ونظرة الكفار الماكرة لا تجعلنها تبصر وجوهكن/ أما أنتم يا ضيوف محمد/ وأنتم تتقاطرون على أمسياته/ احذروا، فبهرجة الدنيا/ تكدر رسولنا/ فهو لا يحب الثرثارين/ وكلمات غير المتواضعين والفارغين/ شرّفوا مأدبته فى خشوع/ وانحنوا فى أدب/ لزوجاته الشابات المحكومات"، وهو ما يعكس صدى الآيات التى تضمنها سورة "الأحزاب" عن زوجات الرسول وحجابهن وتفرد أوضاعهن فى بعض شؤونهن عن أوضاع المسلمات الأخريات (ص ١٤٨- ١٥١).

وبالمثل فإنه، فى الأبيات التالية التى يصور فيها انتصار المسلمين فى بعض المعارك ورغبة المنافقين الذين تخلفوا عن الجهاد فى سبيل الله فى أن يقاسموهم الغنائم: "لقد انتصرتم، فالمجد لكم/ ويا للسخرية من ضعاف النفس/ فنداء الحرب لم يلبّوه/ ولم يصدّقوا الأحلام الرائعة/ وهم الآن فى ندم/ تفتنهم غنيمة الحرب/ يقولون: خذونا معكم/ لكنكم ستقولون: لن نأخذكم" (ص ١٥٨- ١٥٩)، إنما يستلهم قوله تعالى من سورة "الفتح":

"سَيَقُولُ لَكَ الْمُخَلَّفُونَ مِنَ الأَعْرَابِ شَغَلَتْنَا أَمْوَالُنَا وَأَهْلُونَا فَاسْتَغْفِرْ لَنَا يَقُولُونَ بِأَلْسِنَتِهِمْ مَا لَيْسَ فِي قُلُوبِهِمْ قُلْ فَمَنْ يَمْلِكُ لَكُمْ مِنَ اللهِ شَيْئًا إِنْ أَرَادَ بِكُمْ ضَرًّا أَوْ أَرَادَ بِكُمْ نَفْعًا بَلْ كَانَ اللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا (١١) بَلْ ظَنَنْتُمْ أَنْ لَنْ يَنْقَلِبَ الرَّسُولُ وَالْمُؤْمِنُونَ إِلَى أَهْلِيهِمْ أَبَدًا وَزُيِّنَ ذَلِكَ فِي قُلُوبِكُمْ وَظَنَنْتُمْ ظَنَّ السَّوْءِ وَكُنْتُمْ قَوْمًا بُورًا (١٢) وَمَنْ لَمْ يُؤْمِنْ بِاللهِ وَرَسُولِهِ فَإِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَعِيرًا (١٣) وَلِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ يَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ وَكَانَ اللهُ غَفُورًا رَحِيمًا (١٤) سَيَقُولُ الْمُخَلَّفُونَ إِذَا انْطَلَقْتُمْ إِلَى مَغَانِمَ لِتَأْخُذُوهَا ذَرُونَا نَتَّبِعْكُمْ يُرِيدُونَ أَنْ يُبَدِّلُوا كَلامَ اللهِ قُلْ لَنْ تَتَّبِعُونَا كَذَلِكُمْ قَالَ اللهُ مِنْ قَبْلُ فَسَيَقُولُونَ بَلْ تَحْسُدُونَنَا بَلْ كَانُوا لا يَفْقَهُونَ إِلاَّ قَلِيلاً (١٥)"، لا من الآيات ١٨-١٩، ٢٧ من ذات السورة كما ذكرت الأستاذة الدكتورة. ونكتفى بهذا، وإلا فالكلام يطول. ويستطيع الدارس أن يعود بنفسه إلى كتاب د. مكارم لمزيد من التوسع والمتعة الراقية.

ومن بوشكين وتأثره ببعض الإبداعات الأدبية العربية والقرآن الكريم وحديث الرسول عليه السلام وسيرته، إلى الكاتب والشاعر الأمريكى إدجار ألن بو، الذى عرض لما يوجد فى بعض أعماله من آثار عربية وإسلامية أيضا د. أحمد محمد البدوى فى كتابه: "أوتار شرقية فى القيثار الغربى" (منشورات جامعة قار يونس بليبيا/ ١٩٨٩م)، إذ رصد الدكتور البدوى مثلا عَنْوَنَة الشاعر الأمريكى إحدى قصائده الهامة، بل أهم عمل شعرى له، بعنوان

"الأعـراف" (هكـذا يـنطقها العربـى: "ALAARAF")، مخالفًا الـنقّاد الأمريكان الذين يصرون على أن بو إنما أخذ هذه الكلمة من الشاعر الإنجليزى شـيلى، وكأن كلمة "الأعراف" توجد خارج العقيدة الإسلامية أصلا، ومعضدا ما يقول بما كتبه الشـاعر ذاته إلى ناشـره من أنه قد اسـتّمد تلك الكلمـة من "أعراف" العرب (ARABIANS) وأنها تعنى عند المسـلمين مكانا بين الجنة والنار لا يعانى البشـر فيه أى عذاب، إلا أنهم لا يظفرون مع ذلك بنعمة الاطمـئنان. . . إلخ. وبالإضـافة إلى هـذا رصـد الدكتور البدوى فى هـوامش القصيدة التى أثبتها الشاعر نفسه بضعة ألفاظ عربية مثل: " Bahar Loth or Almotanaha: بحر لُوط أو المتناهَى" (ص ٥٦- ٥٨).

كذلك رصـد البدوى كلمة "Houri: حوريّة " فى قصيدة أخرى للشـاعر الأمريكـى اسمهـا: "إسـرافيل"، صـدَّرها بالجملـة التّاليـة: "The Angel ISRAFEL whose heart/ Strings are a lute, and who has/ The sweetest Voice of all creatures/ Koran: الملك إسرافيل (أوتار عوده متّخذة من نياط قلبه) نياط قلبه عود، من بين أصوات كل الكائنات، فإن صوته هو الأحلى. القرآن"، وهى العبارة التى علق عليها البدوى بأنها لا وجود لها فى القرآن الكريم وأن إدجار ألنْ بُو ربما وجدها فى هـامش إحدى ترجمات القرآن أو فى كتاب وردت فيه قصة إسرافيل، فظنها آية قرآنية (ص ٦٠) . والترجمة للبدوى نفسه،

وهى تنطلق من أن العبارة الإنجليزية جملة تامة، على حين أنها ليست كذلك، إذ لا يوجد فيها فعل، وكل ما هنالك أن الشاعر الأمريكى أراد القول بأن تلك العبارة هى من القرآن الكريم. وقد وجدتُ أنا العبارة نفسها على المشباك، ولكن فى هامش القصيدة تحت، لا فى تصديرها فوق كما قال الدكتور البدوى. وربما كانت فى النسخة التى رجع إليها فى رأس القصيدة، على خلاف ما وجدتها أنا. أما فى بداية القصيدة المنشورة فى المشباك فيقول بو:

In Heaven a spirit doth dwell,"Whose heart-strings are a lute;" None sing so wildly well As the angel Israfel,And the giddy stars (so legends tell),Ceasing their hymns, attend the spell Of his voice, all mute.

وغنى عن البيان أن بُو قد اقتطع العبارة المذكورة من بقية الجملة ليشرحها فى الهامش، وهى كما قلت ليست جملة تامة، ومن هنا كان الصواب ترجمتها هكذا: "عبارة "الملاك إسرافيل، الذى نياط فؤاده عُودٌ والذى له أجمل الأصوات بين الكائنات" هى عبارة مأخوذة من القرآن" أو ما يقرب من ذلك. وهذا لا يقلل من الجهد الجميل الذى بذله الدكتور البدوى فى بحثه ذاك. وقد حاول البدوى البحث عن المصدر الذى استقى منه بو معرفته بـ"الأعراف" القرآنية جريا على النهج العام للمقارنين الفرنسيين، الذين لا يعترفون بأية دراسة مقارنة ما لم يُثبت أن ثمة صلة تاريخية بين الأثرين المراد مقارنتهما.

وكان رأيه أنه قد يكون استقاها من ترجمة جورج سيل (Sale) أو من أحد المستشرقين الذين يكتبون فى مثل تلك الموضوعات (ص ٥٦- ٦٠ . وبالمناسبة فهو يكتب اسم "سيل" على النحو التالى: "سالى"، ولا أدرى لماذا . كما أن بعضهم يكتبه: "سايل"، وآخرون يقولون: "(جرجيس) صال") .

وعلى أية حال فما فعله الدكتور البدوى هو جهد مشكور، وإن لم يكن شرطا لازما (كما سبق القول) أن نعرف، وعلى وجه اليقين، المصدر الذى وصل منه العنصر محل البحث إلى الأديب المتأثر، إذ من الممكن جدا ألا نستطيع ذلك أبدا، أو قد يستطيعه من يأتى بعدنا ويقرأ ما كتبناه. ويكفى أن الباحث قد حرك عقولنا ولفت أنظارنا إلى أثر القرآن والإسلام فى شاعر أمريكى مثل إدجار ألن بو ما كان لنا أن نتصور إمكان تأثره بكتاب الله وبالفكر الإسلامى ولغة الضاد التى رصد باحثنا استعماله فى إحدى قصصه القصيرة لكلمة "arabesque" المأخوذة منها (ص ٥٩) . كذلك فقد نقل لنا ما رصده آرثر هُوبْسون كُوين (فى الترجمة التحليلية التى كتبها عن حياة بُو وشخصيته) من هجوم الشاعر الأمريكى (فى هوامش قصيدة "الأعراف") على نظيره الإنجليزى جون ميلتون لتجسيده الله فى أشعاره، مما عده كُوين بحق عُدُولا من بُو عن التصور النصرانى له سبحانه واقترابه من الآفاق التجريدية للتوحيد (ص ٦١)، وهو ما يمكننا، فى ضوء ما لمسناه من معرفة إدجار ألن

بو لبعض الأمور العقيدية الدقيقة فى القرآن الكريم، أن نعزوه، دون أن نُتَّهم بالشطط، إلى مؤثرات إسلامية.

وهناك محاضرة على جانب كبير من الأهمية ألقاها عام ١٩٨١م فى ندوة بكلية الآداب بجامعة الخرطوم د. عبد الله الطيب عن "أثر الأدب العربى فى شعر ت. س. إليوت"، وتتلخص فكرتها فى أن الشاعر الإنجليزى المعروف قد تأثر فى شعره، وبالذات فى أشهر قصائده، وهى "الأرض الخراب"، بالشعر الجاهلى فى وقوفه على الأطلال الخربة المقفرة رغم عدم ورود أى ذكر للعرب والمسلمين فى التعليقات التى ذيل بها إليوت قصيدته، فى الوقت الذى كان حريصا على الإشارة إلى كل ما أخذه من هذه الأمة أو تلك أو من هذا الكتاب المقدس أو ذاك، وهو ما أثار الدكتور الطيب ودفعه إلى تقصى البحث فى تلك المسألة، إذ عز عليه (حسبما فهم) أن يتجاهل إليوت ثقافة العرب والمسلمين كل هذا التجاهل وكأنها لم تكن إحدى دعائم النهضة الأوربية.

ورأى الدكتور الطيب هو أن إليوت قد استوحى الروح العام لقصيدته من معلقة لبيد بن ربيعة. ذلك أن الشاعر الإنجليزى من بريطانيا، وبريطانيا دائمة المطر والخضرة، فلا شأن له إذن بالأرض الخراب، اللهم إلا إذا كان قد قرأ معلقة لبيد، التى يبدأ صاحبها كلامه بوصف بعض المواقع التى أصبحت خربة مقفرة بعد أن غادرها أهلوها. بل إنه فى الصورة التالية من قصيدته المشار

إليها: "April is the crulest month breeding lilacs" إنما يتابع لبيدا فى تصوره للربيع الذى يسقط فيه المطر ويزدهر النبات، مثلما يتابعه كذلك فى وصف فَصْلَى الصيف والشتاء. وعلى نفس الشاكلة يرى الدكتور الطيب أن الشاعر الإنجليزى يحتذى امرأ القيس أيضا حتى فى الواقعة الماجنة التى ذكر فيها أنه دخل الخدر على عنيزة فاشتكت جرأته وتهوره وحذرته بأنه إذا لم يكفّ عن عبثه ذاك فإنه مُرْجِلها عن بعيرها عما قليل. ولم يكتف الأستاذ الدكتور برصد هذه التشابهات بين إليوت وبعض الشعراء العرب الجاهليين، بل مضى فتحدث عن ترجمة المعلقات قبل إليوت إلى الإنجليزية على يد السير وليم جونز، الذى لم يكتف بالترجمة بل صدَّر كل معلقة منها بمقدمة تحليلية، كما كتب دراسة بالفرنسية عن لبيد وامرئ القيس وغيرهما من شعراء العرب والمسلمين، فوق ما وضعه من مؤلفات عن ديانة الهندوس والمقارنة بينها وبين الإسلام. ومن شأن هذه الكتابات أن تلفت انتباه إليوت، الذى كان مهتما بالسنسكريتية (لغة الهندوس) وما يتعلق بها. وأى شىء يتعلق بها أشد مما كتبه جونز فى المقارنة بين ديانة الهندوس ودين الإسلام؟ علاوة على أن إليوت كان يتردد على ذات المكتبة التى تضم بحوث جونز فى الأدب العربى وترجمته للمعلقات. بيد أنه، رغم ذلك كله، كان حريصا على إبراز أصالة فكره ومصدر إلهامه وأنه لا يدين للعرب والمسلمين بشىء، انطلاقا من التعصب الدينى والقومى لديه حتى لقد تجاهل عن عمد الإشارة إلى اثنين من الشعراء

الإنجليز الذين تأثر بهم تأثرا لا يمكن إخفاؤه، هما وولتر ديلامير ووردزورث، وذلك إمعانا منه فى التنكر لفضل العرب، إذ إن كلا من هذين الشاعرين قد ذكرهم فى الصورة التى أخذها إليوت عنه. بل إنه، إمعانا منه فى التضليل والتجاهل، قد أشار إلى أنه إنما أخذ صورته التالية: " And the dry stone (gives) no sound of water" من سفر "حزقيال" رغم أنها لا وجود لها فى السفر المذكور بل فى القرآن الكريم، وذلك فى قوله تعالى: "ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ" (البقرة/ ٧٤) . وواضح مدى التشابه بين النصين.

هـذا مـا جـاء فـى كتاب "فصـول مـن الأدب المقـارن" للدكتور شـفيع السيد، وقد علق د. شفيع بأنه ينبغى أن تكون هذه المحاضرة وما جاء فيها عن إليوت وإمكان تأثره فى شعره بمصادر عربية وإسلامية منطلقا لمراجعة مسلماتنا عن كثير من الشعراء الأوربيين، فلعلهم قد تأثروا بتراثنا وآدابنا . على أن يكون الفيصل فى هذا كله هو التأكد من وقوع مثل ذلك التأثر فعلا لا القفز من مجرد التشابه إلى القول بالتأثير دون برهان (ص ١٢١– ١٢٧) . وهذا كلام متزن تمام الاتزان، إلا أنه لا ينفى عن محاضرة الدكتور الطيب أنها من الأدب المقارن فى الصميم، إذ ليس بلازم أن تكون هناك صلة بين الأدبين أو النصين أو المبدعَيْن اللذين نريد أن ندرسهما دراسةً مقارنةً كما تشترط المدرسة

الفرنسية بوجه عام، بل يكفى مثلا أن نلمح فيهما تشابها أو تناقضا أو ما إلى ذلك مما من شأنه أن يبعثنا إلى القيام بمثل تلك الدراسة، وهو ما فعله هنا الدكتور الطيب، وسواء بعد ذلك أثَبَتَ مثلُ ذلك التأثير أم لا.

وأخيرا فلعل من المفيد أن يرجع القارئ إلى ما جاء عن مصادر القصيدة الإليوتية فى المقال الخاص بها فى الموسوعة المشباكية "ويكيبيديا: Wikipedia"، وعنوانه: "The Waste Land"، ولسوف يرى بنفسه صحة ما نبّه إليه الدكتور الطيب من أن لا توجد أدنى إشارة إلى أى شىء عربى أو إسلامى بين تلك المصادر. بل إن فى نهاية الكلام إشارة إلى أن إليوت قد استوحى فكرة "الأرض الخراب" من الدراسة التى قامت بها جيسى وستون فى كتابها: "From Ritual to Romance" عن نفس الموضوع فى الأساطير الكِلْتية. والآن أتركُ القارئ مع الأبيات الأولى من "الأرض الخراب" التى أشار الدكتور عبد الله الطيب إلى أن إليوت قد تأثر فيها بعض شعراء الجاهلية:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee

With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.
What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.

وبعد، فهذه بعض أمثلة تطبيقية من المقارنين العرب فى المقارنة بين أدبنا وتراثنا وبين الأدب الغربى، والآن نتحول إلى الناحية الأخرى حيث يقف المقارنون العرب المتخصصون فى اللغات الشرقية وآدابها، بادئين بكتاب الدكتور بديع محمد جمعة: "دراسات فى الأدب المقارن" (ط٣/ ٢٠٠٣م)، الذى يتناول فيه، ضمن ما يتناول، طائفة من قضايا الأدب المقارن المتعلقة بالأدبين العربى

والفارسى. وهذه القضايا هى: قصص المعراج بين "رسالة الطير" لأبى حامد الغزالى و"منطق الطير" لفريد الدين العطار، وقصص الحيوان فى الأدبين العربى والفارسى وتأثر لافونتين الفرنسى بحكايات "كليلة ودمنة" ثم أثر حكاياته بدورها على الأدبين المذكورين، والمقامات فى الأدبين العربى والفارسى، وليلى والمجنون بين الأدبين العربى والفارسى، وأخيرا تحرير المرأة بين قاسم أمين والشاعرة الإيرانية بروين. وسوف نقتصر هنا على الموضوع الثالث الخاص بالمقارنة بين الأدبين المذكورين فى فن المقامات.

ويبدأ الأستاذ الدكتور بتعريف فن "المقامة" محاولا الرجوع بهذا الفن العربى الأصيل إلى أول من ابتدعه من المؤلفين العرب. وسوف نتوقف عند تعريف ذلك الجنس الأدبى، والمقارنة بين إبداعاته فى لسان بنى يعرب وفى لغة الفرس. والمقامة، فى بداياتها الأولى، هى فن أدبى يقوم عادةً على حكايةٍ من حكاياتِ الشطارة والاستجداء ذات بطلٍ واحد ينتقل من مكان لمكان ومن موقف إلى آخر مغيرا هيئته فى كل مرة، متخذا الكُدْيَة وسيلةً لكسب ما يُقيم حياته، إلى أن تنتهى الحكاية بانكشاف حقيقة حاله وافتضاح أساليب مكره وخداعه التى يلجأ إليها لتحصيل مطعمه ومشربه. كل ذلك فى لغة بديعية مفعمة بالفكاهة والتهكم والحرص على متانة الأسلوب وإظهار البراعة اللغوية المتمثلة فى سعة المعجم اللفظى وكثرة التسجيع والجناس والتوازن والتوريات وغير ذلك من ألوان المحسنات المعقدة ولزوم ما لا يلزم، مع حلاوة التصوير وإبراز

بعض الأوضاع الاجتماعية وتدبير المآزق للبطل ثم إخراجه منها بذكاء ولَوْذَعيّة. ثم تطور ذلك الفن ودخله التحوير فى الموضوعات والأهداف فاتسع لكل شىء حتى للوعظ الدينى والتوجيهات الخلقية... إلخ. وبلغ من اتساع انتشار المقامات واهتمام الكتّاب بها أن أحصى بعض الدارسين عدد الذين مارسوا تأليفها فوجدهم تجاوزوا الثمانين مؤلفا بَدْءًا من بديع الزمان الهمدانى فى القرن الرابع الهجرى، وانتهاءً بناصيف اليازجى فى القرن التاسع عشر الميلادى (ص ١٩٩- ٢١٤).

أما فى الأدب الفارسى فلم يمارسها إلا أديب واحد هو القاضى حميد الدين (من أهل القرن السادس الهجرى)، الذى أقر بأنه ليس إلا تلميذا من تلامذة بديع الزمان فكفى الباحثين مؤنة التدليل على أنه إنما استقاها من العربية وأدبها، وإن كان الدكتور جمعة قد استأنس رغم هذا بما قاله كل من براون المستشرق الإنجليزى وكريم كشاورزى الباحث الإيرانى (ص ١٩٩، ٢٢٢- ٢٢٣). وإذا كان البطل فى كل من المقامات الهمدانية والمقامات الحريرية شخصا واحدا لا يتغير (هو أبو الفتح الإسكندرى عند بديع الزمان، وأبو زيد السروجى عن الحريرى)، وكذلك راوية كل منهما شخصا واحدا أيضا (هو عيسى بن هشام فى الأولى، والحارث بن همام فى الثانية)، فإن البطل لدى القاضى حميد الدين يتغير فى كل مقامة، أما الموضوع فيبقى ثابتا دون تغيير

كما هو الحال عند الهمدانى والحريرى حيث الكُدْيَة هى المحور فى معظم مقامات الأول، وكل مقامات الثانى (ص ٢١٤- ٢١٥، ٢١٩، ٢٣٠- ٢٣١) .

وكما قامت المقامات فى الأدب العربى على المحسنات البديعية والإغراق فيها والاستعانة بالألغاز والحرص على إبراز سعة المعجم اللغوى، وبخاصة ما يكثر فى لغة العرب من غريب الألفاظ، فكذلك حاول القاضى حميد الدين أيضا الجرى فى نفس المضمار، وإن لم يكن للفارسية ذات الثراء الذى تتمتع به لغة القرآن حسبما ذكر المؤلف. ومن مظاهر تأثر الحميدى بمقامات بديع الزمان كذلك كثرة استخدامه للألفاظ العربية، فضلا عن الجمل والعبارات الكاملة المنقولة من لغة الضاد حتى فى المواضع التى لا يكون ثمة داعٍ لذلك من ضرب مَثَل أو سَوْق شاهد فى أصله العربى. بل لقد قلد الحميدى تركيب الجملة العربية فى كثير من الأحيان فكان يأتى بالفعل فى أول الكلام على عكس ما تقتضيه اللغة الفارسية التى يقع فعلها فى آخر الجملة لا فى بدايتها، فضلا عن إيراده كثيرا من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأشعار والأمثال العربية كما هى، إضافة إلى بعض الأشعار التى نظمها هو بلغة القرآن. ليس ذلك فقط، بل إنه قد اقتصر فى عدد من الحالات على إيراد بعض المقامات الهمدانية كما هى بعد ترجمتها إلى الفارسية، مع زيادة بعض الإضافات بغية إظهار تفوقه وبراعته مثلما هو الحال فى "المقامة السكباجية"

التى تقوم على "المقامة المضيرية" لدى الحريرى. كذلك تتشابه المقامات هنا وهناك فى العدد، إذ تبلغ كل منهما أربعا وعشرين مقامة (ص ٢٢٢- ٢٢٥).

هذه نقاط الاتفاق، أما الاختلافات فتكمن فى أن بطل مقامات الحميدى يختلف من مقامة إلى مقامة، كما أن راويها هو نفسه كاتبها، على حين أن بطل المقامات لدى الهمدانى واحد دائما، علاوة على أن راويها شخص غيره. كذلك ففى الوقت الذى نجد فيه البديع يسمى معظم مقاماته بأسماء البلدان، فإن الحميدى لا يصنع شيئا من هذا، بل يطلق على كل مقامة اسما مشتقا من الفكرة التى تعالجها تلك المقامة. وإلى جانب ذلك فإن فى مقامات الأديب الفارسى كثيرا من المناظرات، كتلك التى قامت بين السنى والملحد، والأخرى التى دارت بين الشيب والشباب. ثم إنه، بسبب انتشار التصوف فى إيران فى الفترة التى عاش فيها القاضى حميد الدين، وجدنا الكاتب الفارسى "يخلع على كثير من مقاماته خلعة صوفية" بتعبير المؤلف، كما فى "المقامة السكباجية" التى تجرى فى إثر "المقامة المضيرية" للهمدانى، إذ يوجد فيها شيخ ومريدون (ص ٢٢٦- ٢٢٧).

وكما يرى القارئ فهذا البحث قد توافرت فيه كل الشروط التى تشترطها المدرسة الفرنسية بوجه عام فى هذا المجال، إذ ثبت بما لا يدع مجالا لأى شك أن الحميدى قد استقى فن المقامة عن الهمدانى وأنه قلده فى كثير من النواحى الفنية المتعلقة بها، وإن لم ألاحظ أن الدكتور جمعة يتشدد كما

يتشدد مذهب عامة المقارنين الفرنسيين، فقد وجدته واعيا تماما بتميز المدرسة الأمريكية فى ذلك الحقل، ولم أسمعه ينادى بوجوب التزام النهج الفرنسى. أيا ما يكن الأمر فقد لمس الأستاذ الباحث مسألةً جدّ مهمة، وهى أن فن المقامات لم يُكْتَب له الرواج والانتشار فى الأدب الفارسى. ذلك أنه لم يكرر المحاولةَ أحدٌ بعد الحميدى. وقد علل الأستاذ الدكتور هذا بأن الفارسية فقيرة فى الكلمات المترادفة والمتساجعة بالقياس إلى لغة الضاد، ومن ثَمّ لا تصلح كثيرا لكتابة المقامات، التى تقوم أساسا على السجع والمحسنات البديعية (ص ٢٢٨- ٢٢٩).

ولا أظن إلا أن ما يقوله المؤلف عن السجع فى الفارسية صحيح، وإن كنت لا أستطيع أن أدلى بدلوى هنا، فأنا لا أعرف من الفارسية إلا ما كنت درسته على نفسى فى لندن طوال شهرى أغسطس وسبتمبر من عام ١٩٨٢م وقطعت أثناءه شوطا لا بأس به، ثم أُنسيته بعد عودتى إلى مصر فى أواخر سبتمبر من ذلك العام وعدم متابعتى دراستها وتنميتها. وأخيرا فقد أذكر أن د. زكى مبارك، الذى تكرر الحديث عنه مرات فى هذا البحث، كتب قائلا إن فن "المقامة" قد انتقل أيضا إلى الأدبين: السريانى والعبرى (د. زكى مبارك/ المقامات فى الأدب العربى/ المجلة الجديدة/ مارس ١٩٣٤م/ ٥٣ وما بعدها، وانظر أيضا كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨- ١٩٨٠م"/ مكتبة زهراء

الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ ١٨٩)، فلعل الله يقيض لمسألة انتقال هذا الفن من العربية إلى السريانية والعبرية من يدرسها هي كذلك.

أما الدكتور محمد السعيد جمال الدين فقد اخترت له دراسة بعنوان "الأدب العربي والشاهنامه"، وهي تدور حول ترجمات الشاهنامه إلى لسان يعرب والدراسات التي تناولتها بالنقد والتقويم، أو عملت على تتبع الأثر الذي يمكن أن يكون مبدعها قد أخذه من أدبنا أثناء نظمه لها، وكذلك تتبع جولتها بين أرجاء ذلك الأدب وما يمكن أن تكون قد تركته فيه من آثار. وهذه الدراسة موجودة في كتاب الأستاذ الدكتور المسمَّى: "نقوش فارسية على لوحة عربية"، وتشغل منه الصفحات ٨٥- ١١٤. وقد عرَّف المؤلف تعريفا سريعا بذلك العمل الشعري المشهور فذكر أن الفردوسي قد أنفق في نظمه ثلاثين عاما من عمره استمرت حتى نهاية القرن الرابع الهجري، وأن موضوع "الشاهنامه (ومعناها: "كتاب الملوك")" هو تاريخ إيران القديم حتى انهيار الإمبراطورية الساسانية بدءًا بالعصر الأسطوري، ومرورًا بالعصر البطولي، وانتهاءً بالعصر التاريخي، وأنها بسبب ما أثارته من اهتمام عالمي قد تُرجِمَتْ إلى كثير من اللغات (ص ٨٥ بالهامش).

ويبدأ الأستاذ الدكتور بحثه باستغرابه الاهتمام الشديد من قِبَل شعراء العرب المحدثين بالملاحم اليونانية وغيرها من الملاحم الغربية بوجه عام وانصرافهم عن ملحمة "الشاهنامه" رغم سبقها نظيراتها الأوربيات إلى الترجمة

للسانا منذ أوائل القرن السابع الهجرى على يد البندارى وعدم وجوه فجوة دينية بيننا وبينها كالتى توجد فى الملاحم الأوربية، ورغم إعجاب العرب بها عند اطلاعهم عليها بعد أن كانوا يحسبون أن أدبهم لا يضاهيه أدب آخر. وقد دلل المؤلف على مدى هذا الإعجاب العربى بما كتبه ابن الأثير (٥٥٨-٦٣٧هـ) فى كتابه المعروف: "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر"، إذ قارن بين النَّفَس الشعرى لدى الفرس بنظيره عند العرب معطيا الأول الأفضلية نظرا لما يتمتع به من طول لا يعرفه الشعر العربى، فضلا عن استمرار الجودة فى العمل الإبداعى إلى نهايته دون فتور (ص ٨٦)، وهو النص الذى سلف أن أوردناه فى الفصل الخاص بمعرفة العرب القدامى للدراسات المقارنة وممارستهم إياها، وإن لم تتخذ تلك الممارسة معالجة منهجية ولا شكلا متبلورا فى علم خاص بذلك لا يختلط بغيره ولا ترد الدراسات فيه موجزة وعارضة فى الغالب.

بَيْد أن ابن الأثير لا يمثل كل الأدباء أو النقاد العرب، بل هو مجرد ناقد واحد ينطق عن ذاته فقط، فضلا عن أننى عثرت على نص للصفدى يرد على إعجاب ابن الأثير بـ"شاهنامة" الفردوسى، ذلك الإعجاب الذى رأى فيه تعصبا شعوبيا على العرب وأدبهم، فانبرى لتفنيد كلامه فى نص طويل أنبأت الأستاذ الدكتور قبل يومين بأمره فدهش له وأبدى تشوقه للاطلاع عليه. وأنا حين أقول هذا لا أعمل على التنقص من أمر "الشاهنامه"، بل كل ما أريده هو

وضع الأمور فى نصابها الصحيح، أو على الأقل: فى نصابها الذى أحسبه صحيحا .

كذلك أرى أن الزميل الكريم الذى أستمتع بأسلوبه العربى الناصع المحكم قد أعطى كلام د . طه حسين أبعادا أكبر مما هى عليه حين ظن أنه ينتقص الأدب الفارسى ويُرْجِع كل شىء فيه إلى الأدب العربى رغم كل ما يتميز به من عبقرية (ص ٨٧- ٨٨) . ذلك أن طه حسين لم يقل هذا بالضبط، بل كل ما قاله هو أن الشعر الفارسى (لا أدب الفرس أجمع) يدين للأدب العربى "بناحية من أنحائه"، وهى الأوزان الشعرية. وأنا أفهم محبة الأستاذ الدكتور للأدب الفارسى، على الأقل لأنه تخصصه، بل إننى لأرى أن هذه المحبة قد عادت على النقد والأدب المقارن بعدد من الأبحاث والدراسات الرائعة التى حبّرها يراعه، فضلا عن أنه يستطيع تذوقه أفضل من غيره ممن لا يتصلون به إلا عن طريق الترجمات، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقراءة الشعر. لكن هذا شىء، والظن بأن طه حسين يرجع كل شىء فى آداب الفرس إلى احتذاء الأدب العربى ليس إلا هو شىء آخر مختلف كما سبق أن قلت. كما أن هذا بدوره شىء، وكون طه حسين هو المسؤول إلى حد كبير عن شيوع الإعجاب الشديد بأدب الإغريق بين تلامذته ومحبيه شىء آخر، ولعله هو أيضا السبب فى غلبة الاهتمام بملاحم يونان على حساب ما عند الفرس من ملاحم. ولقد

قال الأستاذ الدكتور فى بحثه الذى نحن إزاءه شيئا كهذا، فنحن إذن متفقان فى هذه المسألة.

ومما يدل على قوة الأثر الذى تركه طه حسين على تلاميذه فى هذا المجال تلك الكلمات التى كتبها د. محمد مندور فى مقدمة كتابه: "فى الميزان الجديد"، إذ قال فى سياق استعراضه للذكريات التى تربطه بأستاذه الدكتور طه حسين والجميل الذى يدين به له: "ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما الشجاعة فى إبداء الرأى ثم الإيمان بالثقافة الغربية، وبخاصة الإغريقية والفرنسية، مما حملنى دائما على الإحساس بأنه قريب من نفسى على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل" (فى الميزان الجديد/ ط ٣/ مكتبة نهضة مصر/ ٣). وقد فات مندور أن يذكر للدكتور طه أياديه الجَمّة عليه وهو طالب فى البعثة، إذ كان كلما أخفق فى امتحان أو خالف شيئا فى لائحة البعثات، وما أكثر ما كان يخفق فى الامتحان فى باريس ويخرج على تلك اللائحة، استصرخ الدكتور طه فمد له يده وأنهضه من عثراته الكثيرة المتكررة، ثم إنه فى نهاية المطاف لم يستطع الحصول على درجة الدكتوراه رغم قضائه هناك تسع سنوات كاملات، بل لم يحصل على درجة الليسانس نفسها إلا بعد فشلٍ متكرر وبكاءٍ أليم إلى الدكتور طه وتقبيلٍ ليده كما تنطق بذلك خطاباته إليه. ومن بين ما خالف فيه اللائحة وهو فى باريس سفره دون إذن من مكتب البعثات، بل على عكس إرادة المسؤولين فيه، إلى إحدى الجزر اليونانية

التى لا يوجد فيها سوى بعض الصخور المتناثرة حسب وصف مندور وزعمه أنه قد استطاع فى تلك الجزيرة المهجورة الخالية أن يتشرب الروح الهيلينية على أصولها، وهو ما يجده القارئ بكل تفاصيله فى الفصل الأول من كتابى: "د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة". فأية مزاعم تلك! وأية مغالاة! وأى أثر ذلك الذى تركه طه حسين فى شخصية التلميذ ذى المزاعم الجريئة! بل لقد بلغ من تعصب طه حسين للإغريق أن قال للدكتور زكى مبارك ذات مرة إنه يرجح أن يكون أسلافه من اليونان ذاتها، مما جعل زكى مبارك يلقبه بـ"الشيخ اليونانى" (انظر كريمة زكى مبارك/ زكى مبارك ناقدا/ دار الشعب/ ١٩٧٨م/ ٦٩، وكذلك كتابى: "مناهج النقد العربى الحديث"/ مكتبة زهراء الشرق/ ٢٠٠٤م/ ١٨٩. وقد عرض د. نجيب البهبيتى هو أيضا لتلك الدعوى الطاهوية العجيبة، وذلك فى كتابه: "مدخل لدراسة التاريخ والأدب العربيين"/ دار الثقافة/ الدار البيضاء/ ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م/ ٦١).

لكنْ، بغض النظر عن التأثير الذى مارسه طه حسين على تلاميذه فى تولية وجوههم نحو يونان، ما هو السبب ياترى فى عدم استطاعة الشاهنامه الاستيلاء على الذوق العربى كل هاتيك القرون؟ الجواب، كما يفهم من كلام الدكتور جمال الدين، هو أن البندارى، حين ترجم "الشاهنامه" إلى العربية إنما جردها من الناحية الفنية والوجدانية وأبقى فقط على هيكلها السردى الجاف

كما لو كانت كتابا فى التاريخ الفارسى لا عملا إبداعيا يمتاز بما فيه من لغة الوجدان الحارة ووصف المناظر وتصوير الشخصيات والغوص فى أعماق النفوس، إذ كان الرجل يعانى من تباريح الشوق إلى وطنه الذى حبسه عنه عمله فى ترجمة الكتاب تلبيةً لرغبة الملك المعظم عيسى بن الملك العادل الأيوبى، ولذلك جاءت الترجمة ناقصة حَوَالَىْ ثلثها، كما أنها صُبَّتْ فى قالب النثر لا الشعر. ومن هنا لم نجد لها الأثر المنشود لذلك العمل الكبير، ولذلك فعندما ترجم الأستاذ محمد فريد أبو حديد إحدى قصص "الشاهنامة"، وهى قصة سهراب ورستم، نجده قد ترجمها عن ترجمة ماثيو آرنولد الإنجليزية ولم يعتمد على ترجمة البندارى فى قليل أو كثير (ص ٩٠– ٩٤).

غير أنه قد قُيِّضَ لذلك الأثر الأدبى فى ١٩٣٢م أنْ نَشَر د. عبد الوهاب عزام ترجمة البندارى محققة، وقدم لها بدراسة مطولة تصلح أن تكون كتابا فى حد ذاتها حلل فيها "الشاهنامه" من الناحيتين التاريخية والفنية، وأكمل ترجمة البندارى فى عدد من المواضع شعرا لا نثرا مما لفت الأنظار إلى ذلك العمل بل إلى إبداعات الأدب الفارسى بوجه عام، فانطلقت أقلام الباحثين الكبار من عرب ومستشرقين يعلقون ويدرسون ويعرضون على القارئ العربى أعمال كبار الشعراء الفرس كحافظ شيرازى وجلال الدين الرومى وفريد الدين العطار والفردوسى. وتتالت المقالات عن "الشاهنامه" وصاحبها، وفكر الدكتور عزام فى أن يعيد ترجمتها من جديد كاملة منظومة. بل إن أحد

الإيرانيين قد قام بترجمة قطعة منها شعرا عربيا رصينا، وهو الصحفى ميرزا عباس خان الخليلى (ص ٩٥- ١٠١).

ثم قام د. جمال الدين بتقصى الأثر الذى يمكن أن تكون "الشاهنامه" قد تركه فى بعض الأعمال الأدبية العربية الحديثة، فاستطاع أن يحصى من ذلك مسرحية شعرية وخمس قصائد، إلى جانب بعض الأبيات الشعرية التى يثنى أصحابها على الفردوسى وعمله قائلين إن له عليهم فضلا كبيرا، وهو ما يردّده الشعراء عادة فى مناسبات المدح والاحتفالات دون أن يقصدوا بالضرورة معناه الدقيق، وقبل ذلك قصة "سهراب ورستم" التى ترجمها محمد فريد أبو حديد عن ترجمة ماثيو آرنولد الإنجليزية. فأما المسرحية التى استلهمت "الشاهنامه" فهى مسرحية أبو حديد أيضا: "خسرو وشيرين"، التى تأثر فيها خُطَا الفردوسى فيما كتبه فى ذلك الموضوع، اللهم إلا بعض الأشياء الصغيرة كجعله شيرين فتاة فقيرة ترعى الغنم، على حين أنها فى "الشاهنامه" أميرة أرمنية. كما أن أبو حديد قد صبها فى قالب الشعر المرسل الذى لا يلتزم قافية، وإنْ حافظ فى بعض مقاطعها على التقفية التقليدية.

وقد أرجع الأستاذ الباحث السر فى عدم شهرة هذا العمل إلى أن صاحبه قد اكتفى بعرضه وهو مخطوط على كبار النقاد فى مصر ليوالوه برأيه فيه، وأن أحمد حسن الزيات لم يكن رأيه إيجابيا مما كان له وقع غير طيب فى نفس الكاتب، فلم يحاول أن يدافع عن عمله ويرد على نقد الزيات بما يكشف

عن وجهة نظره والقيمة الفنية لذلك العمل وما فيه من تجديد . بل لقد طُبعَت المسرحية غُفْلاً من اسم صاحبها، وكان لهذا أثره السلبى أيضا (ص ١٠١-١٠٥) . لكننى وجدت أن فخرى أبو السعود قد تناول هذا العمل وأثنى أيضا على جهد صاحبه فى محاولاته مع الشعر المُرْسَل، وإن رأى أن بحر الطويل لا الرَّمَل ولا الخفيف اللذين استخدمهما فيما ترجم من شعر هو الأليق بالاستعمال فى مثل تلك الحالة (انظر مقاله فى "الرسالة"- العدد ٤١/ ١٩٣٤ م/ مقال "على ذكر رواية خسرو وشيرين"، وهو موجود أيضا فى كتابه: "فى الأدب المقارن ومقالات أخرى"/ ٢٩- ٣٢ . أما ما كتبه عن أبو حديد تحديدا فموجود فى ص ٣٢) . ولأن الشىء بالشىء يُذْكَر فإن مكتبة الأسرة قد أعادت طبعها منذ سنين قلائل وعليها اسم أبو حديد، ولكننى لا أستطيع أن أتذكر أنها قد أثارت ضجة حينذاك. أقول هذا ردا على ما ذكره الأستاذ الدكتور من أنه حاول سنة ١٩٩٠م الحصول عن طريق الأستاذ أمجد محمد فريد أبو حديد على نسخة من ذلك العمل النادر فلم يوفق (ص ١٠٣/ هـ ٢) .

وأما بالنسبة للقصائد الخمس فهى قصيدتا د. عبد الوهاب عزام وجميل صدقى الزهاوى، اللتان قيلتا أثناء المهرجان الخاص باحتفال العيد الألفى للفردوسى فى إيران عام ١٩٣٤م، فهما إذن من قصائد المناسبات، علاوة على قصيدة لكل من الشاعر اللبنانى شبلى ملاط (١٩٦١م) وبَلَدِيِّه الأخطل الصغير والشاعر المغربى عبد القادر المقدم. وليس فى تلك القصائد

ما يمكن أن يساعد فى تعرف النظرة النقدية عند أولئك الشعراء العرب إلى "الشاهنامه"، اللهم إلا الثناء العام المتوقع فى مثل تلك الظروف، وإلا شهادة الأخطل الصغير (النصرانى) بأن "الشاهنامه" نتاج إسلامى يبين لنا إلى أى مدى خدم الفرسُ القرآنَ الذى هداهم للحق فبذلوا مهجهم فى سبيله، ثم مقارنة الشعراء الخمسة جميعا بينها وبين الإلياذة وتفضيلها على الملحمة الهوميروسية.
وفيما عدا هؤلاء الشعراء الخمسة لم يجد الدكتور جمال أى صدى للملحمة الفردوسى فى الشعر العربى الحديث، ولا عند أصحاب الشعر الجديد الذى يحتفى بالأساطير، وبالذات الأساطير اليونانية، لدرجة الملل والإملال، بما فيهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى ممن كانوا على صلة بإيران وعاشوا فيها عمرا من حياتهم واستلهموا بعض شعرائها الآخرين غير الفردوسى، ولكنهم مع ذلك لم يهتموا بما فى "الشاهنامه" من أساطير يعج بها القسمان الأولان منها: القسم الأسطورى والقسم البطولى. ورغم أن بعض الباحثين الكبار المتخصصين فى الأدب الفارسى قد وضعوا دراسات ومقالات فى التعرف بـ"الشاهنامه" فقد بقى الوضع على ما هو عليه من عدم التفات الشعراء العرب المحدثين إلى هذا الأثر الأدبى كما يقول. ويرجح الأستاذ الدكتور أن تعرية الترجمة البندارية لذلك العمل من ثيابه الفنية والجمالية جعلته يبدو كما لو كان مجرد كتاب فى التاريخ يستهدف إحياء العصبية الفارسية وحسب، ومن ثم انصرف الشعراء العرب عنها، فوق أن ترجمة البندارى نفسها

التى نشرها الدكتور عبد الوهاب عزام فى ١٩٣٢م قد نَفِدَتْ على الفور من الأسواق ولم تعد متاحة إلا لمن يبحث عنها فى بعض المكتبات العامة (١٠٥-١١٤).

مما مضى يتبين لنا كيف أن الدكتور جمال الدين قد عمل جهده على تتبع مسار "الشاهنامه" إلى الأدب العربى ترجمة ونقدا واستلهاما، محاولا البحث عما قد يكون وقع عليها من تأثير من قِبَل الشعر العربى، أو منها على ذلك الشعر. وهذا هو المنهج التاريخى الذى تتبعه المدرسة الفرنسية بوجه عام فى الأدب المقارن، وهى المدرسة التى يسير على طريقتها المؤلف كما أشرنا من قبل. إلا أنه لم يكتف بهذا المنهج الوصفى، إذ لم يقتصر على تقرير ما هو كائن، بل أضاف إليه التطلع بل الدعوة إلى ما ينبغى أن يكون فى نظره، وهذا بلا ريب شىء جديد. أى أنه مزج الواقع بالمثال، فجعل للمنهج الفرنسى نكهة جديدة متميزة. وهذا يدل على صدق ما لاحظته من أن معرفة الآداب القومية الأخرى لا يؤدى بالضرورة إلى أن ينخلع الإنسان من قوميته أو من عواطفه الدينية، والأستاذ الدكتور فى تطلعه إلى ما نادى به من إيثار استيحاء الأدب الفارسى على الآداب الغربية خير مثال على ما قلته رغم أنه ليس قارئا للأدب المقارن فحسب، بل دارسا من دارسيه المتميزين، وأنا معه فى مشاعره وتوجهه بوجه عام لا نحو الأدب الفارسى فقط بل نحو الآداب الإسلامية كلها، وكذلك الآداب الإفريقية والآسيوية، فهى آداب إخوتنا وجيراننا.

الأنقوشة: تأصيل فن، وتحرير مصطلح

كنت منذ عدة أسابيع أستمع لطالب جاءنى للتباحث معى فى اختيار موضوع يدرسه بغية الحصول على درجة الدكتورية فى الأدب العربى، وكان مما عرضه علىّ من موضوعات: "الإبيجرامة فى الأدب العربى الحديث". ولما قلت له: ألا تظن أن هذا موضوع كبير عليك وأن من الأفضل أن تحدده بفترة زمنية أصغر؟ رد بأن الإبيجرامات فى الأدب العربى قليلة جدا، فلذلك اضطُرّ أن يفتح باب الموضوع على مصراعيه جميعا بحيث يشمل الأدب الحديث كله. ومن يومها وأنا مشغول بذلك الأمر: أولاً انشغالاً عاديًا كصدًى من أصداء المناقشة التى دارت بينى وبين الطالب المذكور، ثم انشغالاً علميًا حين بدا لى أن أدرس بعض ما كنتُ طالعتُه بأُخَرة مما رأيت أنه يدخل تحت تصنيف الإبيجرامة بسهولة، وهو ما اضطرنى إلى مراجعة ما كنت قرأته فى "آخر كلمات العقاد"، الذى صدر عقب وفاة العملاق الأسوانى بقليل بمقدمة كتبها له ابن أخيه عامر العقاد، وكذلك "جنة الشوك" للدكتور طه حسين، وديوان الدكتور عز الدين إسماعيل: "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، الذى رأيته فى يد أحد الزملاء منذ عدة أعوام وقلبت فيه سريعا، و"لافتات" الشاعر العراقى أحمد مطر، وكذلك "إعلانات مبوبة" لمحمد عباس. ثم توسعتُ فى القراءة فى بعض المراجع الورقية، والمواقع والمعاجم والموسوعات المشباكية، فكان هذا

الفصل الذى آمل أن يشكّل إسهامةً نافعةً فى مجال الأدب المقارن وسط الدراسات القليلة التى تدور حول هذا الموضوع فى نقدنا العربى.

ونبدأ بتعريف الإبيجرامة، وأسوق لذلك بعض ما وجدته من تعاريف على المشباك، وهذه هى:

Epigramme: Petit poème qui se termine par une attaque qui tient de la satire. L'une des épigrammes les plus connues de la langue française est celle que Voltaire écrivit -non sans humour- contre un adversaire des philosophes nommé J. Fréron:

L'autre jour au fond d'un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

***

Une épigramme est un court poème renfermant généralement une pointe grivoise ou assassine.

La célèbre épigramme suivante est due à Voltaire :

L'autre jour au fond d'un vallon,
Un serpent mordit Jean Fréron.
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva.

***

L'épigramme, d'abord simple inscription gravée, est devenue un genre littéraire avec Simonide et Anacréon, dès le 6ème s. av. J.-C. Les Alexandrins développèrent le genre et adaptèrent l'épigramme à tous les sujets. La concision est la règle du genre.

Au 1er siècle Méléagre constitua un recueil de pièces de poésie légère : son recueil, la Couronne de Méléagre, servit de base à diverses anthologies. C'est au 14ème siècle que fut composée l' Anthologie Palatine, synthèse de nombreuses anthologies, dont celle de Céphalas (10ème siècle) et celle de Planude (14ème siècle). Elles sont pour nous d'un grand intérêt par leur diversité même quant à leur sujet et quant à leur époque de rédaction, puisque certaines sont attribuées à Simonide, et que d'autres datent du 10è siècle de notre ère.

***

Au sens propre, le mot...désigne tout type d'inscription sur un objet qui n'est pas spécifiquement destiné à servir de support à l'écriture.

Dans l'antiquité, une inscription un peu soignée était rédigée en vers, comme en témoignent certains graffitis de Pompéi. Le mot « épigramme » a donc fini par désigner une pièce de vers assez brève pour être inscrite sur une stèle ou tout autre objet. Notons que c'est à partir de Martial à Rome que le mot « épigramme » prendra le sens de « court poème satirique terminé par une pointe ».

***

Petite pièce de 2 à 6 vers se terminant par un trait satirique, destiné à ridiculiser un ennemi. L'épigramme est le plus court des genres littéraires puisqu'elle consiste, selon l'étymologie, en une inscription. Ainsi l'entendaient les Grecs, qui en ornaient les tombeaux, statues, monuments, ex-voto. Les

Latins furent les premiers à lui donner une destination satirique ou moqueuse. En France, c'est surtout à l'époque classique qu'à la faveur des polémiques et d'une certaine promotion de l'esprit l'épigramme s'est spécialisée dans l'attaque à bout portant jusqu'à devenir un genre poétique, une miniature de la satire. Escrime verbale où la brièveté est la meilleure des armes: tout le mérite de l'épigramme réside dans la façon de placer les coups et dans l'art d'enfoncer le trait final.

وملخص هذه التعريفات مجتمعةً أن "الإبيجرامة" هى قصيدة قصيرة (من بيتين إلى ستة) تُنظَم للسخرية من أحد الخصوم، وتنتهى نهاية لاذعة إن لم تكن فاحشة مُصْمِيَة، وأنها فى بداءة أمرها عند الإغريق كانت مجرد نقوش تُسجَّل على القبور والتماثيل وما أشبه، ثم حوّلها الرومان فيما بعد إلى فن أدبى يقوم، بالدرجة الأولى، على التركيز والانتهاء بلسعة هجائية بارعة. وقد استشهد اثنان من أصحاب التعريفات السالفة بالإبيجرامة التى كتبها فولتير يتهكم بها على غريمه وغريم الفلسفة والفلاسفة جان فريرون، ونصها: "منذ يومين لدغ ثعبانٌ فى قلب الوادى جان فريرون. ترى ما الذى تظنونه قد حدث؟ لقد مات الثعبان!"، وهو ما يذكّرنا بالعناوين الصحفية المثيرة كالقول بأن شخصا من الأشخاص قد عض كلبا فمات الكلب. كذلك قرأت أن الإبيجرامات الإغريقية أنواع: فهناك إبيجرامات تهكمية، وأخرى غزلية، وثالثة أخلاقية، ورابعة نذرِيّة، وخامسة لختام المأدبة : Epigrammes satiriques, Épigrammes amoureuses,

Épigrammes morales, Épigrammes votives, .Épigrammes de fin de banquet

ولست بحاجة إلى القول بأنه ما من فن من الفنون يظل بنفس خصائصه وصفاته التى تُسِنَتْ فى مرحلة من مراحل تاريخه إلى الأبد . بل إن الإبيجرامات نفسها قد تطورت، كما قرأنا، من مجرد نقوش على القبور والتماثيل إلى أن أمْسَتْ فنًا أدبيًا ذا سمات مميزة. ثم إننا لسنا ملزمين بأن نتعبد لشروط الإبيجرامة كما قرأناها فى التعريفات المذكورة، بل بمستطاعنا أن نطورها ونُدْخل عليها من التحوير ما يلائم ظروفنا وأذواقنا وإبداعات الأدباء الذين نقرؤها لهم. فعلى سبيل المثال يمكن أن تكون الإبيجرامة نثرا أو شعرا لا شعرا فقط، ويمكن أن تقوم المفارقة فيها مقام النهاية المفحشة، ويمكن أن يطول عدد الأبيات، فى حالة الإبيجرامة الشعرية، عن ستة، كما أنه ليس من الضرورى أن تكون الإبيجرامة أبياتا أو سطورا مستقلة من البداية، بل يمكن أن تكون جزءا من نص شعرى أو نثرى أكبر نقتطعه نحن فيصبح نصًا مستقلا حينئذ، وهو ما يصدق على بعض إبيجرامات أوسكار وايلد ومارك توين مثلا كما هو معروف وكما جاء أيضا فى مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لديوانه: "دمعة للأسى . . دمعة للفرح" (شركة مطابع لوتس/ ٢٠٠٠م/ ص ١٤- ١٥) . ثم إن ما قرأناه من أن الإبيجرامة الإغريقية لم تكن كلها هجاء وتهكما يخوّل مبدعى الإبيجرامة أن يجعلوها فى الموضوعات الغزلية أو النصائح الأخلاقية أو

الانتقادات السياسية أو ما شئت من أى موضوع آخر يريدون أن يكتبوا أو ينظموا فيه.

والآن إلى بعض ما كُتب عن هذا الفن فى لغتنا، ولعل ما خطّه يراعة الدكتور طه حسين فى مقدمة كتابه: "جنة الشوك" (وأرجو ألا أكون مخطئاً) هو أول ما أُلف فى ذلك الموضوع فى النقد العربى، بل أغلب الظن (ولعلى لا أكون مخطئاً هنا أيضاً) أنه أطول ما كُتب على يد كاتب مشهور مثل طه حسين، إذ خصص له اثنتى عشرة صفحة من القطع الكبير فى بداية كتابه: "جنة الشوك"، الذى صدر فى منتصف الأربعينات من القرن المنصرم، حلل فيها خصائص هذا الفن وتحدث عن تاريخه فى الآداب الأوربية قديما وحديثا، كما عرّج على السؤال الخاص بمدى معرفة العرب له، لينتهى إلى أنه كان موجودا عند بعض شعراء العصر العباسى مثل بشّار بن بُرْد وحماد عَجْرَد ومُطيع بن إياس وغيرهم، وإن لم يورد شيئا من الشواهد التى تعضد ما يقول مكتفيًا بتأكيده أنه كان موجودا فى شعر ذلك العصر. وقد ذكر أن نشأة هذا الفن كانت نظما لا نثرا (جنّة الشوك/ المجلد الحادى عشر من "المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين"/ الشركة العالمية للكتاب/ بيروت/ ٤٠٨) كما تناول الخصائص التى تميّزه قائلا إن "الإبيجرامة" شعر قصير يمتاز "بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين

ذلك لا يُبتَذَل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون الذين يألفون لغة الفحول من الشعراء" (ص ٤١٢) .

وقد لفت كاتبنا أيضا الانتباه إلى أن المعنى فى هذا الشعر هو أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا، علاوة على أن نهاية كل قطعة منه لا بد أن تكون "أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد"، فضلا عن "الحرية المطلقة" التى كثيرا ما ينتهجها ناظموه والتى يتجاوزون فيها "حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد"، إذ تدفعهم "إلى الإفحاش في اللفظ وإلى الإفحاش في المعنى" (ص ٤١٣- ٤١٤) .

ويبرز الدكتور طه شرط القصَر فى كتابة الإبيجرامة مبينا أن الهدف من ذلك هو أن يكون هذا الفن "سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو المحاضر فى بعض ما يحاضر، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر فى نفوس الأفراد والجماعات" (ص ٤١٤- ٢١٥) . كما يلفت الأنظار الى أن الشعر العربى القديم قد عرف هذا الفن، وإن كان قد قَصَره على تلك القصائد الساخرة التي نظمها بشار بن بُرد وحماد عَجْرَد ومُطيع بن إياس وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد رغم عدم معرفتهم مصطلح "الإبيجرامة" مع ذلك (ص ٤٠٩، ٤١٤، ٤١٨) .

فأما ما كتبه الدكتور طه عن فن الإبيجرامة فى الأدب العربى فكلام ينبغى النظر فيه، فإن وجدنا شواهد على وجود النصوص التى تنطبق عليها خصائص هذا الفن كان من حقنا أن نقول بملء الفم إن العرب قد عرفوا الإبيجرامة فعلا: عرفوها واقعًا، وإن لم يعرفوها مصطلحًا . وقد استطعتُ أن أعثر على الشواهد التالية التى تدل على وجود هذا الفن فى أدبنا، ولاحظت أنها لا تقتصر فى ميدان الشعر على بشار وعصبته كما قال د . طه حسين، بل تساير شعرنا فى جميع العصور تقريبا . يقول الأعشى مثلا عن حبيبته هُرَيْرَة كيف أحبَّها هو، وأحبت هى شخصا آخر، وأحب هذا الشخص فتاة غيرها، وأحبت هذه الفتاة رجلا سواه. . . وهكذا دواليك على طريقة "دوخينى يا ليمونة" !:

عُلِّقْتُها عَرَضًا، وَعُلِّقَتْ رَجُلاً * غَيري، وَعُلِّقَ أُخرى غَيرَها الرَجُلُ
وعُلِّقَتْهُ فَتاةٌ ما يُحاوِلُها * مِن أَهلِها مَيِّتٌ يَهْذي بِها وَهِلُ
وَعُلِّقَتني أُخَيرَى ما تُلائِمُني * فَاجتَمَعَ الحُبُّ حُبّاً كُلُّهُ تَبِلُ
فَكُلُّنا مُغرَمٌ يَهذي بِصاحِبِه * ناءٍ وَدانٍ وَمَخبولٌ وَمُختَبِلُ

ويقول الحطيئة:

أَبَت شَفَتايَ اليَومَ إِلّا تَكَلُّما * بِشَرٍّ فَما أَدري لِمَن أَنا قائِلُه
أَرى لِيَ وَجهاً شَوَّهَ اللَهُ خَلقَهُ * فَقُبِّحَ مِن وَجهٍ وَقُبِّحَ حامِلُه

ويقول الفرزدق:

لو أنّ قدرًا بكت من طول ما حُبِسَت * على الحُفوف بكت قدرُ ابن جبّار
ما مسَّها دَسَمٌ مُذْ فُضَّ مَعدنُها * ولا رأتْ بعدَ عهد القَيْن من نار

ويقول بشار بن برد:

قالوا: العَمى مَنظَرٌ قبيحٌ * قُلنا: بفقدي لكُم يهونُ
تاللهِ ما في البلاد شيءٌ * تأسَى على فقده العُيونُ

ويقول ابن الرومي:

لو تلفّفتَ في كساء الكسائي * وتلبّستَ فروة الفرّاء
وتخلّلتَ بالخليل وأضحى * سيبويه لديك رَهْنَ سِباء
وتكوّنتَ من سواد أبي الأسود شخصًا يُكْنى أبا السوداء
لأبى اللهُ أن يَعُدّك أهلُ العلمِ إلا من جملة الأغبياء

ويقول جحظة البرمكي:

لنا صاحبٌ من أبرَع الناس في البُخل * وأفضَلِهم فيه ولَيسَ بذي فضْل
دَعاني كَما يَدعو الصَديقُ صَديقَهُ * فَجِئتُ كَما يَأتي إلى مِثلِه مِثْلي
فَلَمّا جَلَسنا للغَداء رَأَيتُهُ * يَرى أنّما من بَعض أعضائه أكْلي
ويَغتاظُ أحيانًا ويَشتُمُ عَبدَهُ * وأَعلَمُ أنّ الغيظَ وَالشَتمَ من أجلي
أمُدُّ يدي سِرًّا لآكُلَ لُقمَةً * فَيَلحَظُني شَزْرًا فأعبَثُ بالبَقْل
إلى أن جَنَت كَفّي لِحَيني جِنايَةً * وَذلكَ أنّ الجوعَ أعْدَمَني عَقْلي
فأَهوَت يَميني نَحوَ رِجلِ دَجاجَةٍ * فَجُرَّت، كَما جَرَّت يَدي رِجلَها، رِجلي

ويقول أيضا فى حبيبته التى وعدته فأخلفت وعدها باللقاء:

يـا كاذبـا في وَعـده بلسـانه * مَن لي بمَصّ لسانكَ الكذاب؟

ويقول ابن حجاج فى عدم مبالاته بالرد على من يهجوه:

وأولاد الحرائـر لم يُجابـوا * لـديّ، فكيف أولاد القحـاب؟

ويقول السّرىّ الرّفاء:

سَـلَوْتُ محمّـدًا لمّـا تمـادى * بـه الهجـرانُ وانقطـع العتـابُ

وقـد يُنسَـى الـربيعُ إذا تـولّتْ * ليَالـيهُ، وقـد يُسْـلى الشّـبابُ

ويقول لسان الدين بن الخطيب:

نَسَبْتَ لـىَ المسـاوئَ اعتسـافًا * وغطّـيْتَ المكـارم بالذنـوب

أعَـلاّمَ العـيوب، جـزاك عنـى * بمـا أسْـلَفْتَ عـلاّمُ الغـيوب

ويقول ابن قادوس الشاعر الفاطمى فى الرشيد بن الزبير القاضى اليمنى الذى استطاع أن يحل مسألةً علميةً عجز عنها كل من كان بمجلس الملك الصالح من العلماء والأدباء، مما دفعه إلى أن يقول إنه ما سُئل عن شىء إلا وجد نفسه يتوقّد فهما، وكان أسود البشرة زنجى الملامح، فعلّق ابن قادوس على كلامه قائلا:

إن قلتَ: من نار خُلقـتَ وفُقْتَ كل الناس فهما

قلـنا: صـدقتَ، فمـا الـذى * أطفـاك حتـى صرتَ فحمـا؟

وهجاه ابن قادوس فى مناسبة أخرى بقوله:

يا شبْه لقمان بلا حكمة * وخاسرًا فى العلْم لا راسخا
سلخْتَ أشعارَ الورى كلها * فصرتَ تُدْعَى: الأَسْوَدَ السَّالخا

(والأسود السالخ هو أخبث الثعابين وأفتكها سمًّا) . ويقول ابن حيدرة فى رجل خضب شَيْب رأسه:

يا من يدلّس شَيْبَه بخضَابه * إن المدلّس لا يزال مُريبا
هَبْ ياسمين الشَّيْب عاد بنفسجا * أيعود عُرْجُون القَوام قضيبا ؟

ويقول ابن قتادة فى نظير له يُدْعَى: "المُكَرْبَل"، وكان هَجّاءً طويل اللسان:

ما نال خَلْقٌ فى الهِجَا * ما ناله المُكَرْبَلُ
كل الهجاء آخرٌ * وهو الهِجَاء الأوّلُ
لأنه يأخذ منْ * عِرْضه ويعملُ

ويقول ابن عرام الأسوانى، وهو شاعر فاطمى أيضا:

يا لائمى فى غزالٍ * قلبى رهينُ يديهِ
لا تَطْمَعَنْ فى سُلُوًّ * فلا سبيل إليهِ
كم لامنى فيه قومٌ * وعنّفونى عليهِ
حتى إذا أبصروه * خرّوا سجودًا لديهِ
فاحفظ فؤادك فالمو ت فى ظُبَا مقلتيه

ويقول الشيخ على الحريرى الشاعر الأيوبى فى بعض صوفية عصره ممن كانوا يتعاطَوْن الحشيش:

أرى فقـــراءنا مـــن كـــل علــم * ومـــن ديـــن دوابــا فـــى ثـياب

يـــراعون الحشيشـــة حـــيث كانـــت * وهل يرعى الحشيشَ سوى الدواب؟

ويقول شاعر أيوبى آخر فى التنفير من التطلع إلى الوزارة:

لا تغْـــبطنَّ وزيـــرا للملـــوك، وإن * أنالـه الدهـــر مـــنهم فـوق طاقـته

واعلم بأنّ له يومـــــا تمور به الأر ض الوقـور كمـا مـارت لهيبـته

هارون، وهو أخو موسى الشقيق له * لــولا الـــوزارة لم يأخـــذ بلحيـــته

ويقول أبو الحسين الجزار الشاعر المملوكى مدافعا عن اتخاذه الجزارة حرفة:

لا تلمنى يا سيدى شرف الـــــــــدين إذا ما رأيتنى قصّابا

كـــيف لا أشـــكر الجـــزارة مـــا * عشتُ حفاظا وأرفض الآدابا

وبها أضحت الكلاب ترَجّيــــــــــنى، وبالشعر كنتُ أرجو الكلابا؟

ويقول البوصيرى فى النكاية بالنصارى حين لم يُهدُوه فى عيدهم شيئا، وأهداه اليهود:

يهـــودُ بلبـــيسَ كُـــلَّ عـــيد * أفضـــلُ عـــندى مـــن النصـــارى

أمـــا تـــرى الـــبغل وهـــو بغـــلٌ * فـــى فضـــله يَفضُـــل الحمـــارا؟

ويقول الشاب الظريف فى حبيبته التى هجرته:

أيهـــــا الهـــاجـــر، حَدّثـــــــــىَ: مـــــا أوجـــب هَجْـــرَك؟

ما الذى لو جُدْتَ بالوَصْـــــــــــــــل، حبيبى، كان ضَرَّك؟

أيهـــــا الصـــــابر عَنّـــــى * ليتنـــى أُعْطـــيتُ صـــبرك

أيهـــا الجاهـــل قـــدرى * أنـــا لا أجهـــل قـــدرك

أيهـــا الشـــاغل أســـرا رى، مـــا أفـــرغ ســـرَّك

يـــا محـــيَّاه، أنـــار الـــلـــه فـــى العـــالم بـــدرك

قـــد يئســـنا مـــنك خـــيرًا * فكفانـــا الله شـــرَّك

ويقول صفى الدين الحلىّ موردًا حوارا له مع إبليس:

ولـــيلة طـــال ســـهادى بهـــا * فزارنـــى إبلـــيسُ عـــند الـــرقادْ

فقـــال: هـــل لـــك فـــى شـــقفة * كبشـــية تطـــرد عـــنا الســـهادْ؟

قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى قهـــوة * عـــتَّقها العاصـــر مـــن عهـــد عـــادْ؟

قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى مطـــرب * إذا شـــدا يطـــرب مـــنه الجمـــادْ؟

قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى طفلـــة * فـــى وجنتـــيها للحـــياة اتقـــادْ؟

قلـــت: نعـــم. قـــال: وفـــى شـــادن * قـــد كُحلـــت أجفانـــه بالوســـادْ؟

قلـــت: نعـــم. قـــال: نم آمـــنًا * يا كعـــبة الفســـق وركن الفســـادْ!

ويقول إسماعيل صبرى:

عجبتُ لهم قالوا: سَقَطتَ. ومن يكُن * مكانـكَ يَـأمَنْ مـن سُـقوطٍ وتَـسْـلَم

فَأَنتَ امرُؤٌ أَلصَقت نفسكَ بالثَّرى * وحرَّمتَ خَوفَ الذُّلِّ ما لَم يُحرَّم

فَلَو أَسقَطوا من حيثُ أَنتَ زُجاجَةً * على الصَّخرِ لم تُصدَع ولَم تَتَحَطَّم

ويقول حافظ إبراهيم:

جرابُ حَظّيَ قد أفرَغتُهُ طَمَعًا * بباب أُستاذنا الشيمي، ولا عَجَبا

فعادَ لي وَهوَ مَملوءٌ، فقُلتُ لهُ: * ممّا؟ فقالَ: منَ الحَسرات، واحَرَبا

ويقول جميل صدقى الزهاوى:

سألتُ شيخًا قد تحدَّبَ: * ما تُفتّش في التراب؟

فأجابني متأوهًا: * ضيّعتُ أيّامَ الشباب

ومما أذكره أن المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى قد أوصى أن يُكتَب على قبره هذان البيتان:

أيها الزائر قبرى * اتْلُ ما خُطَّ أمامَكْ:

ها هنا، فاعلم، عظامى * ليتها كانت عظامَكْ

على أن الإبيجرامات لم تقتصر فى أدبنا على الشعر وحده، بل شَركه فيها النثر أيضا . وهذه بعض أمثلة سريعة على هذه الدعوى: قال أبو بكر الصدّيق: "احرص على الموت تُوهَبْ لك الحياة"، وعن الفاروق عمر أنه قال: "ليس العاقل من عرف الخير من الشر، وإنما من عرف خير الشرَّين" . وجاء فى "أخبار أبى تمام" للصُّولى: "كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه كان عَلِمَ ما يقول فأعدَّ جوابه، فقال له رجل: يا أبا تمام،

ولم لا تقول من الشعر ما يُعْرَف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه".

وفي "أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزي: "عن أبي يوسف القاضي قال: ثلاثٌ صَدِّقْ باثنتين ولا تُصَدِّقْ بواحدة. إن قيل لك إن رجلاً كان معك فتوارى خلف حائط فمات فصدِّقْ، وإن قيل لك إن رجلاً فقيرًا خرج إلى بلد فاستفاد مالاً فصدِّقْ، وإن قيل لك إن أحمق خرج إلى بلد فاستفاد عقلاً فلا تُصَدِّقْ". وفيه كذلك عن الأوزاعي: "بلغني أنه قيل لعيسى ابن مريم عليه السلام: يا روح الله إنك تحيي الموتى؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: وتبرىء الأكمه؟ قال: نعم بإذن الله. قيل: فما دواء الحُمق؟ قال: هذا الذي أعياني".

وفي "أخبار النساء" لابن الجوزي أيضا أن عبد الملك بن مروان رأى يوما بثينة حبيبةَ جميلٍ الشاعر الأموي "فقال لها: ما رأى جميلٌ حين لهج بذكرك بين النساء كلهن؟ قالت: الذي رأى فيك الناس حين جعلوك خليفة من بين رجال العالمين. فضحك حتى بدت سنٌّ له سوداء كان يخفيها". وفيه أيضا: "قال العتبي: قيل لبعض الأعراب: ما الذي ينال أحدكم من عشيقته إذا خلا بها؟ قال: اللمس والقُبَل والحديث. قال: فهل يطؤها؟ قال: بأبي أنت وأمي ليس هذا عاشقًا، هذا طالبُ وَلَد".

ومن كتاب "الأذكياء" لابن الجوزي كذلك: "بلغنا أن رجلاً جاء إلى حاجب معاوية فقال له: قل له: على الباب أخوك لأبيك وأمك. قال (معاوية) له: ما أعْرف هذا. ثم قال: ائذن له. فدخل فقال له: أيّ الإخوة أنت؟ فقال: ابن آدم وحواء. فقال: يا غلام، أعطه درهما. فقال: تعطى أخاك لأبيك وأمك درهما؟ فقال: لو أعطيتُ كُلَّ أخ لي من آدم وحواء ما بلغ إليك هذا".

وفي كتاب "أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم" للصولي: "قالت عُلَيّة بنت المهدي: ما حرَّم الله شيئًا إلا وقد جعل فيما حلل عوضا منه، فبأيّ شيء يحتج عاصيه والمنتهك لحرماته؟". وفيه كذلك: قالت علية للرشيد (أخيها) بعد إيقاعه بالبرامكة: ما رأيت لك يوم سرور تاما منذ قتلت جعفرا، فلأي شيء قتلته؟ فقال: يا حياتي، لو علمت أن قميصي يعلم السبب الذي قتلت له جعفرا لأحرقته!".

ومن "الصداقة والصديق" لأبي حيان التوحيدي: "كتب يحيى بن زياد الحارثي إلى عبد الله بن المقفع يلتمس معاقدة الإخاء، والاجتماع على المخالصة والصفاء. فلما لم يجبه كتب إليه يُعتب، فكتب له عبد الله: إن الإخاء رقّ، وكرهتُ أن أُمَلّكَكَ رقّي قبل أن أعرف حُسْن ملْكتك". ومن ذلك الكتاب أيضا: "جاء رجل إلى مطيع بن إياس فقال: قد جئتك خاطبًا، قال: لمن؟ قال: لمودّتك، قال: قد أنكحتُكَها وجعلتُ الصَّدَاق أن لا تَقْبَل فيَّ مقالة قائل". ومنه أيضا: "قرَع رجل باب بعض السلف في ليل فقال لجاريته:

أبصري من القارع. فأتت الباب فقالت: من ذا؟ قال: أنا صديق مولاك. فقال الرجل: قولي له: والله إنك لصديق؟ فقالت له ذلك. فقال: والله إني لصديق. فنهض الرجل وبيده سيف وكيس، يسوق جارية، وفتح الباب وقال: ما شأنك؟ قال: راعني أمر. قال: لا بكَ! ما ساءك؟ فإني قد قسمت أمرك بين نائبة: فهذا المال، وبين عدو: فهذا السيف، أو أيِّم: فهذه الجارية! فقال الرجل: لله بلادك! ما رأيت مثلك!".

وفي "معجم الأدباء" لياقوت الحموي أن أبا علي الصواف قال يوما للإمام ابن جرير الطبري لما رآه يمتنع عن أكل التمر لأنه، في رأيه، يفسد المعدة ويغيّر النكهة: "أنا آكل التمر طول عمري، ولا أرى منه إلا خيرا. فقال أبو جعفر: وما بَقِيَ على التمر أن يعمل بك أكثر مما عمل؟ وكان الصواف قد سقطت أسنانه، وضَعُفَ بصره، ونَحُفَ جسمه، وكَثُرَ اصفراره".

وفي "إعتاب الكتّاب" لابن الأبار: "لما أُدخل (يزيد بن أبي مسلم، وكان أخا للحجاج بن يوسف من الرضاع) في نكبته على سليمان بن عبد الملك، وهو مُوثَق في الحديد، ازدراه ونَبَتْ عَيْنُه عنه، وكان دميما، وقال: ما رأيتُ كاليوم قَطّ! لعن الله امرأً أَجَرَّك رَسَنَه، وحَكَّمَك في أمره! فقال: يا أمير المؤمنين، ازدريتَني لما رأيتَني والأمر عني مُدْبِر. ولو رأيتَني والأمر عليَّ مُقْبِل، لاستعظمتَ مني ما استصغرت، ولاستجللتَ ما استحقرت! فقال سليمان: صَدَقْتَ، ثَكِلَتْكَ أمك، اجلس! فجلس، فقال له: عزمتُ عليك يا

بن أبي مسلم لَتُخْبِرَنّي عن الحجاج، أتراه يهوي في نار جهنم أم قرَنها ؟ قال: يا أمير المؤمنين، لا تقل هذا في الحجاج، وقد بذل لكم النصيحة، وأَخْفَرَ دونكم الذمة، وأَمَّنَ وليَّكم، وأخافَ عدوَّكم، وكأني به يوم القيامة على يمين أبيك ويسار أخيك، فاجعله حيث شئت!".

ومن ذلك أيضا ما رد به الرافعى على الدكتور طه حسين حين وصف أسلوبه فى "رسائل الأحزان" بقوله إن "كل جملة من جمل هذا الكتاب تبعث فى نفسى شعورا قويا مؤلما بأن الكاتب يلدها ولادةً، وهو يقاسى فى هذه الولادة ما تقاسيه الأم من آلام الوضع" (حديث الأربعاء/ ط١٠/ دار المعارف/ ٣/ ١٢٢)، فقد أتى رد الرافعى مُخرِسًا ومُصْمِيًا على النحو التالى: "لقد كتبتُ "رسائل الأحزان" فى ستة وعشرين يوما، فاكتب أنت مثلها فى ستة وعشرين شهرا، وأنت فارغ لذلك العمل، وأنا مشغول بأعمال كثيرة لا تدع لى من النشاط ولا من الوقت إلا قليلا. هأنذا أتحداك أن تأتى بمثلها أو بفصل من مثلها. وإن لم يكن الأمر عندك فى هذا الأسلوب الشاق عليك إلا ولادةً وآلامًا من آلام الوضع كما تقول، فعليَّ نفقات القابلة والطبيبة متى وَلَدْتَ بسلامة الله" (مصطفى صادق الرافعى/ تحت راية القرآن/ دار الإيمان/ القاهرة/ ١٩٢٦هـ- ١٩١٧م/ ٨٣- ٨٤).

ومن أقوال جبران: "عندما يجوع المتوحش يقطف ثمرة من شجرة ويأكلها، وعندما يجوع المتمدن يشتري ثمرة ممن اشتراها ممن اشتراها ممن قطفها

من الشجرة"، "قد يكون في استصعابنا الأمر أسهل السبل إليه"، "عجيب لمن يغسل وجهه مرات في النهار، ولا يغسل قلبه ولو مرة واحدة". ولميخائيل نعيمة: "درستُ القانون لأعرف كيف تُغزَل الخيوط التي منها تُحاك أكفان الحق والعدل"، "أعُدّ الأموات الذين التهمتهم فما أُحصيهم، وأعُدّ الأحياء الذين التهموني فما أُحصيهم، ثم أعُدّني فإذا بي واحد لا غير"، "تعاتبَ الوتَد والطُنُب (أي حبل الخيمة)، فقال الوتد: ما ذنبي إليك حتى لتكاد تخنقني؟ فأجابه الطُنُب: بل ما ذنبي أنا حتى لتكاد تقطعني؟ أعُتقني فأُعتقك. وعندما جاء صاحب الخيمة مكّن الوتد وشدّ الطنُب، وانطلق إلى الصيد"، "كم من ناس صرفوا العمر في إتقان فن الكتابة ليذيعوا جهلهم لا غير". ولأنيس منصور فى المرأة: "رجل الأعمال الناجح هو الذي يكسب أكثر مما تنفق زوجته"، "الزواج جريمة عقوبتها الأولاد"، "آخر ما يموت في جسم الرجل قلبه، وفي جسم المرأة لسانها"، "المرأة تشتري ما لا تحتاج بفلوس لا تملكها لتلفت نظر من لا يهتمون بها".

ولا بد بعد هذا كله من كلمة توضيح، إذ يظن كثير منا أن فن الإبيجرامة فن أوربى خالص لا يوجد فى الأدب العربى، وإن وُجدتْ شواهد كتلك التى التقطناها على سبيل السرعة من مجالات القول الشعرى والنثرى المختلفة فأمر يُفتَخَر به كل الفخر لأنه يُسَوّى أدبنا بعض التسوية بآداب أوربا، مع أن المسألة أبسط من هذا كثيرا. ذلك أن الأمر هنا إنما مداره على

اختلاف المصطلحات والتقسيمات ليس غير، وإلا ففى فنون الهجاء والغزل والحكمة والفخر والرثاء والوصف والأخبار والطرائف والبدائه وتراجم الأدباء من أدبنا، حسبما رأينا، شواهد على وجود هذا الفن القولى دون أن يُسَمَّى اسما مخصوصا، لأنه لا ينفرد بباب ومصطلح خاصين، بل هو شائع فى عدة فنون من فنون الشعر والنثر لدينا كما قلنا. وهذا يذكّرنى بما يردده بعضهم على سبيل الاتهام والتنقص الجاهل الأرعن من أن اللغة العربية لا تعرف ما يسمَّى فى النحو الإنجليزى والفرنسى والألمانى مثلا بالـ"adverb"، وفاتهم أن "الأدفرب" فى لغتنا أدق وأكثر تفصيلا وأغنى تلوينا منه فى تلك اللغات الغربية، فهو موزع فى النحو العربى على أبواب الحال والمفعول المطلق وظَرْفَى الزمان والمكان. . . ، وفيه تفصيلات وأوضاع وأحكام وتراكيب لا يعرفها "الأدُفرْب" الأوربى. وبهذا المنطق يمكننا، ومعنا كل الحق، أن نقول إن آجُرّومِيّة اللغات الأوربية لا تعرف مثلا أبواب "كان" ولا "كاد" ولا "ظن" وأخواتهن، ولا تعرف باب "المفعول لأجله"، كما لا تعرف أدوات الشرط وأدوات الاستثناء بهذه الوفرة والدقة التى تعرفها لغتنا، وإن كان هذا لا ينافى وجود الفعل "كان" و"ظن" و"أدُفربًا" أو اثنين يؤديان معنى "كاد"، و"حرفين" يؤديان معنى الاستثناء. لكن هذا شىء، ووجود باب المفعول لأجله، وكذلك الأفعال المذكورة وأخواتها بالتفصيل والدقة المتاحة فى اللسان العربى شىء آخر.

كما يتضح من هذه الشواهد، وهى مأخوذة على سبيل السرعة كما أومأنا، أن ما قاله طه حسين من أن الإبيجرامة (أو "الأُنْقُوشة" بالأحرى) كانت موجودة فى العصر العباسى عند بشار وبعض أصحابه ثم اختفت، هو كلام ينقصه الاستقصاء، ومقطع الحق هو ما قالته الشواهد المتنوعة التى سُقْتُها من عصور الأدب العربى المختلفة: شعره ونثره، وهو أنها موجودة بطول تاريخ هذا الشعر والنثر، وليست مقصورة على بعض أشعار بشار وأضرابه وحدهم، وإن لم يلتفت الشعراء والناثرون أو النقاد إليها بوصفها فنا خاصا له مصطلح خاص. وفى المقابل فإن الأشعار الأوربية لا تعرف مثلا بناء القصيدة العربية التقليدية الذى يقوم على الوقوف بالأطلال فالخروج منه إلى الرحلة ووصف الدابة والصحراء وأواجن المياه والوحش والانتهاء بالمدح والحكمة، كما لا تعرف التقسيمات التى يعرفها الشعر العربى من مدح ووصف وحماسة وهجاء ورثاء وحكمة. . .، وإن لم يعن هذا أن أصحابها لا ينظمون فى هذه الموضوعات، بل المقصود أنهم لا يعتمدون هذه التقسيمات ولا يعنونون بها أشعارهم مثلما نفعل نحن، كقولنا مثلا: "وقال فلان فى الحماسة"، أو "وقال فى الغزل" . . . إلخ. وكذلك لا يوجد فى أشعارهم وأنثارهم ما يسمَّى عندنا بالرَّجَز أو الموشحة أو المخمَّسات أو المقصورات أو المطارَحات أو التواريخ أو الأحاجى أو المواليا أو المقامات أو الأخبار أو السِّيَر الشعبية مثلا، ولا عندهم أوزاننا وقوافينا ولا حرصنا على التزاويق البديعية فى بعض عصور آدابنا، كما

أنهم لا يجرون فى أشعارهم على قافية واحدة من البداية للنهاية كما كنا نفعل إلى وقت قريب.

ورغم ذلك كله فإنه لا يسوغ لنا أن ننكر وجود الوزن والقافية عندهم، بل كل ما نقول إن لهم بحورًا وقوافىَ واصطلاحات موسيقية شعرية تتبع نظامًا مختلفًا عما لدينا، كما أن لهم صورًا من النظم وألوانًا من الموضوعات خاصة بهم، مثل السوناتا والبالاد وما إلى ذلك. وإذن فمن الحق الذى لا ريب فيه ما قاله د. عز الدين إسماعيل من أننا "نستطيع، بوصفنا قراءً واعين بهذا النوع الأدبى، أن نستخرج من بعض ما نقرأ من النصوص الأدبية، الشعرية والنثرية، القديمة والحديثة (يقصد: فى آدابنا)، أمثلة تحقق على نحو يتفاوت قلةً وكثرةً نموذج الإبيجرامة" (عز الدين إسماعيل/ دمعة للأسى.. دمعة للفرح"/ شركة مطابع لوتس/ القاهرة/ ٢٠٠٠م/ ١٥).

هذا عما كتبه طه حسين فى تأصيل ذلك الفن، وهذا ما وجدته بسرعة من شواهد شعرية ونثرية تدل على أن العرب عرفوا هذا الفن رغم أنهم لم يتنبهوا إلى أنهم يمارسون فنا متميزا مستقلا عن سائر فنون الشعر وأغراضه، بل كانوا يمارسونه بتلقائية وبساطة. أما ما حاوله الدكتور طه من الإبداع فى ذلك المجال فإننى أستطيع أن أقول إنه لم يقدر أن ينتج شيئًا ذا بال من نصوص هذا الفن حسب تعريفه هو قبل غيره! لقد أراد الرجل أن يكون أول من يشق الطريق أمام هذا الفن فى ميدان النثر العربى ويمهده تمهيدا، وهذا أمر مشكور

له ومقدور، بيد أن ذلك شيء، والقول بأنه قد وُفق فى إنجاز هذه المهمة شيء آخر، إذ ما أكثر النيات الطيبة التى لم يتمكن أصحابها من وضعها موضع التنفيذ، أو من إحسان هذا التنفيذ على الأقل. والدكتور طه هنا هو واحد من الذين عزموا على شيء، لكن ظروفهم وإمكاناتهم قعدت بهم عن بلوغ مدًى متقدم فى مضمار ذلك الشيء. ولا يقلل هذا من جهود أولئك الرواد أبدا، وإن لم يمنعنا فى ذات الوقت من القول بأن الناتج المتاح أقل كثيرا مما كان متوقعًا مأمولا. وهذه طبيعة الأمور فى كثير من الأحيان: أن يكون المبرزون فى ميدان من الميادين أشخاصًا آخرين غير رُوّاد ذلك الميدان الذين يكونون قد استنفدوا جهودهم وطاقتهم فى عملية الشق والتعبيد!

وكنت قد عدت إلى كتاب الدكتور طه حسين وأنا بسبيل إعداد هذه الدراسة التى بين يدى القارئ فقرأت مقدمته المذكورة، لكنى اهتبلت هذه السانحة وقلت: أقرأ ما أراد الرجل أن يبدعه فى هذا الصدد كى أعرف إلى أى مدى تاح له أن ينجح فى ذلك الميدان. وكان قد سبق لى أن تناولت هذا الكتاب وأنا شاب صغير أكثر من مرة بقصد المطالعة، لكنى لا أذكر أنى أتممته أو مضيت فيه طَلَقًا فسيحًا. ولست أستطيع الآن أن أحدد السبب الذى منعنى أوانذاك من المضى مع الكتاب إلى آخره، وأنا المحب لقراءة طه حسين رغم نفورى من التيار الفكرى الذى يمثله بوجه عام، وإن استثنيت من ذلك الحب ما كتبه الرجل من روايات، إذ كنت وما زلت أراها دون المستوى

المطلوب بل دون المستوى الذى بلغه معاصروه مثل المازنى والعقاد والحكيم. وربما كان لما يسربل هذه الأقوال التى يتضمنها الكتاب من تصنع وجَرْى على وتيرة واحدة مَدْخَلٌ فى ذلك العزوف عنها، لكنى أتصور أننى قادر الآن على تحديد الأسباب التى أشعر معها بعدم التجاوب مع الكتاب: ففضلا عما أشرت إليه من التكلف الذى يسربل ما فيه من أقوال، إذ لا يمضى الكلام طبيعيا إلا فى الشاذ النادر، هناك الافتقار إلى المرونة الأسلوبية والفكرية التى ينبغى فى رأيى أن تتوفر لمثل تلك الأقوال حتى تكونَ جديرة بالعلوق بالذهن بل بالانتقاش فيه، وحتى تُغْرِىَ من يقرؤها بترديدها فى كلامه وتشدّ الآذان التى يقدَّر لها أن تسمعها شدًّا لا تمكن مقاومته. كما أن كثيرا منها طويل طولا تفقد معه الوتر المطلوب فيصبح كالنكتة التى تتمادى وتتمادى فى التفصيلات حتى إذا انتهى منها صاحبها سخر منه المستمعون قائلين: هيه؟ أوقد انتهت نكتك؟ بالله عليك قل لنا إنها قد انتهت كى نضحك! وبالإضافة لهذا فإنها كلها تقريبا تسير على وتيرة واحدة مسئمة: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: . . .، قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: . . ."، وهو ما يذكرنا بالمطرب الذى يحكون عنه أنه كان يقضى الليل كله صائحا: أنا زعلان، فترد عليه الجوقة التى وراءه: زعلان ليه؟ فيرد بدوره على سؤالهم قائلا: أنا زعلان، ليكرروا هم أيضا نفس السؤال: زعلان ليه؟ فيأتيهم ذات السؤال، ليشفعوه بذات الجواب. . . وهكذا دواليك حتى ينصرم الليل وتنهزم جحافل ظلامه

وينبلج الصبح وينصرف المغنى والجوقة، فيذهب المستمعون إلى منازلهم ليناموا ويحصلوا على قسط من الراحة من هذا الإزعاج المقيت!

وفوق هذا فقد كان طه حسين حريصا على أن يكون عنوان كل مقطوعة كلمة واحدة ليس إلا، كما أنه قد اضطُرّ جرّاءَ هذا التضييق الذى لا معنى له ولا مغزى وراءه، إلى تكرار بعض عناوينه، بل وجاء هذا التكرار فى غير قليل من الأحيان متتابعا يقفو بعضه إثر بعض، مثلما كرر عددا من الآيات القرآنية التى كان يستشهد بها فى بعض هذه المقطوعات. ومن تكراره للعناوين أنك تجد أربع مقطوعات قد وردت تحت عنوان "حرية"، وأربعا أخرى تحت عنوان "معارضة"، وثلاثا تحت عنوان "إخاء"، وثلاثا مثلها تحت عنوان "هجاء"، واثنتين تحت عنوان "غرور"، واثنتين أُخْرَيَيْن تحت عنوان "رعيّة"، ومثلهما مرةً ثالثةً تحت كل من العناوين التالية: "هجرة"، و"رُقىً"، و"ذوق"، و"توبة"... وهلم جرا.

ثم إن أقاويل طه حسين تفتقر إلى "القفلة الحرّاقة" التى لا تكون الإبيجرامة إبيجرامةً بدونها كما قال هو، إذ ذكر أن "هذا الفن يمتاز بخصلة أخرى لا أدرى كيف أصوّرها، ولكن سأحاول ذلك كما أستطيع، وهى أن تكون المقطوعة منه أشبهَ شىء بالنصل المرهف الرقيق ذى الطرَف الضئيل الحاد قد رُكّب فى سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرَّمِيّة ثم ينفذ منها فى خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحَس. ومن هنا امتاز

هـذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل الرقيق الرشيق من نصل السهم. فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن فى شىء. وإذا كانت المقطوعة مثلومةَ الحدّ كليلةً لا تقطع إلا بعد جهد جهيد ولا تنفذ إلا بعد مشقة فليست من هذا الفن فى شىء" (ص ٤١٣- ٤١٤).

وبناء على هـذا نقول بلغة طه حسين: إن نُصُوله ليست مرهفة ولا ضئيلة، بل ليست هناك فى الحقيقة نصول على الإطلاق لا مرهفة ولا غير مرهفة، أو كما قلت أنا مستعيرًا لغة الموسيقيين والمطربين: إن فقراته تفتقر إلى "القفلة الحرّاقة". بل إن معظم أقاويله، أو "مقطوعاته" كما سماها، لا تنتمى إلى فن "الإبيجرامة" بحال: قد تكون حكمة، قد تكون تحليلا لفكرة ما، قد تكون ملاحظة على أمر من أمور الحياة أو النفس البشرية أو ما إلى هذا، لكنها تخلو تماما من العنصر الإبيجرامىّ الأصيل، ألا وهو عنصر المفارقة. أى أنها تَعْرَى عن الحبكة، إذا جاز لى أن أستلف شيئًا من مصطلحات الفن القصصى. باختصار: ليس فى كثير من أقاويل طه حسين، بل ليس فى معظمها بناء إبيجرامى. وفوق ذلك كله فكثيرا ما طالت الإبيجرامة فى يده على نحو ممل فخالفتْ شرطا آخر من الشروط التى أرستها تقاليد هذا الفن ونبّه هو إليها بقوة، كما أنها لم تخطئ عنده ولا مرة فتبعثنا على الضحك قط!

وبالمثل ليس فى هذه الأقاويل "تلك الخصلة التى شاعت فى هذا الفن عند القدماء من اليونانيين واللاتينيين والعرب، وإن لم تكن شاملة ولم تبلغ أن تصير قانونا من قوانين الفن، وهى الحرية المطلقة التى يتجاوز بها أصحابها حدود المألوف من السُّنَن والعادات والتقاليد، والتى تدفع أصحابها إلى الإفحاش فى اللفظ والإفحاش فى المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقى على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس. وأنت واجد من هذا شيئا كثيرا عند بشار وأصحابه فى البصرة والكوفة وبغداد، كما أنك واجد منه شيئا كثيرا عند كليماك ومارسيال وأصحابهما من شعراء الإسكندرية وروما، ولعلك تجد شيئا من هذا عند بعض الشعراء المُحْدَثين قبل الثورة الفرنسية فى إيطاليا وفرنسا، ولكنه قليل بالقياس إلى ما نجده عند القدماء" (المرجع السابق/ ٤١٤).

وبطبيعة الحال لست أقصد بكلامى هنا أن يُفْحِش الكتّاب والشعراء كى نرضى عنهم ونقول: لقد أحسنوا فى إبداع الإبيجرامة، بل إننى لا أتوقع أصلا من طه حسين أن يقصد إلى هذا الإفحاش، لكن ما نحسّه فى مقطوعاته ليس أيضا هو المطلوب ولا بالذى يمكننا أن نرضى أو حتى نُغْضِىَ عنه، ففى تلك المقطوعات فتور كبير يبلغ حد التثاؤب، ولا ينقصنا إلا أن نرفع أكفنا إلى أفواهنا ندفع بها هذه الثؤباء أو على الأقل نغطى بها أفواهنا المفتوحة، إذ هى تخلو حتى من ذلك التهكم اللذيذ الذى نلقاه لدى طه حسين نفسه فى بعض

الأحيان عندما يكون بصدد الرد على أحد خصومه أو منتقديه، والذى قد يتخذ ثوب التواضع المُصْطَنع أو التقليل من شأن الذات على سبيل التظاهر كما فى رده مثلا على حلمنتيشيات محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الحنجورية فى مقاله المكتوب فى الخمسينات بعنوان: "يونانىٌّ فلا يُقْرَأ" والموجود حاليًا فى كتاب "خصام ونقد"، أو فى مقاله الآخر الذى جعل محوره ديكارت ومخطوطته الزائفة، والذى تضمن حملته المتجنية الظالمة على أساتذة الأزهر (الأزهر الذى صَنَعَه وجعل منه إنسانا آخر، فإذا به ينكر كل ما فى الأزهر ويسخر من جميع ما يتعلمه طلابه ولا يجد فيه شيئا يمكن أن يصلح لشىء)، أو فى كلامه عن المرحوم مصطفى صادق الرافعى محاولاً التقليل من مكانة هذا الكاتب الكبير حين شبَّه كتابته المتميزة بأنه كان يشعر وهو يقرؤها أنه بإزاء امرأة حامل فى حالة ولادة متعسرة، مما حدا بالرافعى العجيب (كما قرأنا قبل قليل) إلى أن يرميه بداهية من دواهيه أسكتته وأفحمته فلم ينبس ببنت شفة ولا بابنها، إذ تحداه أن يجرب الحَبَل بمثل هذا الإبداع، ولا عليه من نفقة القابلة وتكاليف الوضع، ولا يَشْغَلْ نفسه بشأنها، فلسوف يقوم هو بالأمر كله، ولن يجشمه منه شيئا . ويجد القارئ مقال طه حسين فى الجزء الأخير من كتاب "حديث الأربعاء" حسبما سبق بيانه. . . كل ذلك دون أن تخدش آذاننا أو نفوسنا كلمةٌ جارحةٌ أو خارجةٌ من أيٍّ من الطرفين! أما فى المقطوعات التى فى هذا الكتاب فيبدو كاتبنا وكأنه يتكلم من وراء قلبه لأنه ليس له، فيما يخيل

لنا، موقف أو رأى واضح ينافح عنه فى قضية من القضايا التى تشغل الناس ويعمل على أن يعلنه إليهم. إنما هو كلام يملأ به الصفحات ويسوّد به وجهها، والسلام! وكل ما يريده هو أن يقول الناس عنه إنه يكتب الإبيجرامة وإنه أول من أدخلها ميدان النثر العربى.

وقد سبق أن قلنا آنفا: بحَسْب الدكتور طه حسين أنه، فى حدود ما نعرف، أول من أفاض القول شيئا من الإفاضة فى الحديث عن تاريخ هذا الفن وتبيان خصائصه، أما الفلاح فى تحويل هذا الكلام النظرى إلى تطبيقات رائعة فدون ذلك عنده خَرْط القتاد كما يقول القدماء. وهأنذا أسوق بعضا من مقطوعات طه حسين كى يُلمّ القارئ جيدا بما أقول ويكون على نور مما أوردتُه على أقاويل الرجل من ملاحظات: فمثلا تحت عنوان "دعاء" نطالع السطور التالية: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: علّمنى كلمات أتجه بهن إلى الله فى أعقاب الصلوات الخمس، فإنى أجد فى نفسى حاجةً إلى الدعاء فى هذه الأيام الشداد. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: سَلِ الله يا بنىّ أن يعصمك من صغر النفس الذى تَضْخُم له الأجسام، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون، ومن قصَر الأمل الذى تمتدّ له أسباب الغرور. وكنتُ حاضرا هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى، فقلت فى نفسى: ما أجدر الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا الدعاء لأنفسهم برنامجا وشعارا!" (ص ٤١٩). فهذه الكلمات التى لا يمكن أن توصَف بأكثر من أنها نصيحة عادية

ليس فيها أي تميز، هي كل ما هنالك مما يريدنا الدكتور طه أن نقول عنه إنه إبيجرامة وإنه هو أول من أدخلها إلى الأدب العربي نثرا .

وتحت عنوان "ذَوْق" نقرأ القطعة التالية: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: إنكم لَتُعَلّموننا من العلم ما يُفسد علينا الذوق والحكم جميعا . قال الأستاذ الشيخ وهو يبتسم لتلميذه الفتى: وما ذاك؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ذاك أني قرأت بيتا كان طَبْعي خليقا أن يُعْجَب به لولا أنكم تعلموننا الشك وسوء الظن والبحث عن الأسباب التي تدعو الشاعر إلى أن يقول، والكاتب إلى أن يكتب. فلما قرأت هذا البيت من الشعر وهَمَّ طبعي أن يرضى عنه ويُعْجَب به ويطيل تعمُّقه والتفكير فيه سألتُ نفسي ما علمتموني أن أسألها: ألا يمكن أن يكون مصدر هذا البيت رَغَبًا أو رَهَبًا أو حَسَدًا ؟ فأدركني فتورُ الهمة وكلالُ الحدّ . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وما هذا البيت؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: هو بيت قاله رجل من ذوي الرأي كان يُرَدّ دائما عن باب الحجاج:

ألا رُبَّ نُصْحٍ يُغْلَقُ البابُ دونه ✻ وغِشٍّ إلى جنب السرير يُقَرَّبُ

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وما عليك أن يكون مصدر هذا البيت رَغَبًا أو رَهَبًا أو حَسَدًا أو غير ذلك من عواطف الشر والخير؟ أتراك تُعْرِض عن الزهرة الجميلة والوردة النَّضْرة والعشب ذي الرُّوَاء والبهجة حين تعلم ما يتخذ البستانيُّ من الوسائل إلى استنباتها وجعلها زينة للحياة؟ قال الطالب الفتى

لأستاذه الشيخ: لا. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: فاستمتعْ بالأدب وتعمّقْ معانيه وذق جماله كما تستمتع بالحديقة، واجعل بحثك عن التاريخ الأدبى كبحث أستاذ الزراعة عن أصول الزهر والشجر، لا يصرفك عن المتعة ولا يزهّدك فى اللذة، ولعله أن يغريك بهما ويرغّبك فيهما. أليس من الرائع أن الله يخرج الحى من الميت والجميل من القبيح؟" (ص ٤٣٢- ٤٣٣). فانظر بالله عليك أيها القارئ إلى هذا التطويل واللت والعجن والتكرار السخيف دون طائل، اللهم إلا ليقرر الكاتب لنا فكرة شائعة مطروقة بين النقاد والأدباء لا تستحق أن يخصص لها مقطوعة كهذه بل لا تستحق أن يُعنَى نفسه ويُعنّينا معه أيضا بها. ثم انظر ثانية بالله عليك أيها القارئ كيف خلت المقطوعة من القفلة الحرّاقة أو حتى المفارقة والتوتر، وأفرط الكاتب فى البرود المُمِلّ المُتْبّ! أين هذا من فن الإبيجرامة الذى أنفق فيه كاتبنا الصفحات الطوال العراض ليشرحه لنا ويزفّ دخوله فى النثر العربى على يديه إلينا!

ومع ذلك فخذ هذه أيضا، وقد عنونها الكاتب بعنوان "رياضة": "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أى الرياضة أحبّ إليك؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: المشى. قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: إنما أردت رياضة النفس. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: دَفْعُها إلى ما تكره، وصَدُّها عما تحب، ذلك أحْرَى أن يعيننى على مخالطة الأهل ومعاشرة الأصدقاء ومعاملة الناس" (ص ٥٠٩). وإننى لأتساءل: وهل كان هناك لزوم لهذه اللفة الطويلة

العريضة من الكلام أولا عن المشى قبل أن يبيّن الطالب الفتى لأستاذه الشيخ بعد ذلك أنه ما إلى هذا قصد بل إلى رياضة النفس، ثم قبل أن يعلن الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى فى النهاية أنه يَرُوض نفسه بِكَيْت وذَيْت مما يعرفه كل أحد ولم يضف إليه الكاتب شيئا من رواء الفن؟ ألا إن أصدق ما يصدق على مثل هذا الكلام الذى لا طائل تحته ولا جدوى وراءه هو ما يقوله المثل الشعبى: أذنك من أين يا جُحَا؟

ثم خذ هذه كذلك، ولكن الخاتمة، ولكنها للأسف ليست بالخاتمة الحسنى، وعنوانها: "سرعة": "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: لم يكد فلان يغضب حتى رَضِىَ. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: ذَكَّرَ قول بشار:

صَـدَّتْ بِخَـدٍّ وجَلَـتْ عـن خَـدّ * ثـم انثـنتْ كالـنَّفَس المـرتدّ"

(ص ٥١٤). ووالله إنى لا أدرى ما الذى حمل طه حسين على كتابة هذا الكلام الذى لا قيمة له، اللهم إلا إذا كان يظن أنه تلميذٌ مطالَب بإيراد شاهد من الشعر القديم على التغير فى الحالات النفسية دون سبب، أو أراد استعراض محفوظه على الفاضى من ذلك الشعر. لكن هل هذا السبب كافٍ لكتابة ما مر؟

وليس الأمر كذلك فى كتاب العقاد الموسوم بـ"آخر كلمات العقاد"، وهو الكتاب الذى صدر بعد وفاة العملاق الأسوانى بقليل: أصدره ابن أخيه المرحوم عامر العقاد جامعًا فيه ما خلّفه عمه وراءه من أقوال قد

تَقْصُر حتى تكون سطرا أو سطرين، وقد تطول حتى تصبح صفحة أو صفحتين مثلا، وهى أقوال كان العقاد رحمه الله يكتبها على فترات متباعدة فيما يبدو وملأ بها طائفة من المفكرات الصغيرة وجدها الأستاذ عامر بعد وفاته حسبما كتب فى مقدمة ذلك الكتاب: "فبعضها حِكَم، وبعضها الآخر مشروع لكتابة مقال أو تأليف كتاب" (آخر كلمات العقاد/ سلسلة "اقرأ"/ العدد ٢٦٧/ مارس ١٩٦٤م/ ٢٣) . وقد سماها العقاد الصغير: "أوابد"، قائلا إن هذا اللون من الكتابة يتسع للمعانى الروحية ولواذع الوعظ والتبكيت ويتسم باللباقة الفنية ورشاقة العبارة وسهولة الأداء (المرجع السابق/ ٥)، ثم موضحا فى موضع آخر من المقدمة المذكورة أن "الصفحات التى فى هذا الكتاب جميعا تفيض بأمثال من الأوابد والكلمات المأثورات التى
تفاجئك وتَصْدُقك وتعجبك وتقول لك فى كلمات ما لا يقال فى صفحات.
ومن محاسن هذه الأوابد أيضا أنها تكافئ قارئها على زيادة المشقة بزيادة الحقيقة وزيادة المتعة بالاهتداء إليها . فإذا كانت نكتة الآبدة خفيةً بعض الخفاء ولم تُسْفِر عن وجهها لأول نظرة كما يقولون فذلك دليل على متعة أبقى وجمالٍ أسمى". ثم يمضى الكاتب ذاكرا أن الكلمات الموجزة التى يُعْنَى بها تاريخ الآداب أنواع كثيرة لأنها، وإن تماثلت فى الإيجاز، لا تدخل كلها تحت عنوان واحد: فقد تكون مثلا سائرا، وقد تكون حكمة، وقد تكون جوابا مسكتا، وقد تكون وصية، وقد تكون شعارا، وقد تكون خاطرة. كما قد تكون آبدة

أو شاردة كما فى كتاب العقاد الذى بين يدينا، وهى ما يسميه الأوربيون باسم "الإبيجرامة"، وليس لها فى العربية مصطلح يدل عليها لأنها، كما يقول، تتوزع بين الأغراض التى سقناها آنفا على اختلافها (ص ٢١).

ويقترح المرحوم عامر العقاد أن تسمَّى هذه الإبيجرامة بـ"الآبدة"، إذ هى تجمع بين المعانى السالفة، ثم تزيد عليها بألوان من الجموح والتمرد والغرابة، وهذه الألوان هى من لوازم الإبيجرامة كما يفهمها الغربيون بعد أن مرت بمراحل تطوراتها المختلفة منذ عهد الإغريق حسبما جاء فى كلامه. "فالآبدة تشتمل على شىء من المفاجأة يصدم السامع للوهلة الأولى كأنه مناقضة لكل رأى أو حكمة معهودة، ثم يسكن إليها، فإذا هى حق لا غرابة فيه. وفى الآبدة شىء من التورية والملاغزة كأنها تعرض على السامع أُحْجِيَةً للحل أو سؤالا للامتحان. وفيها لذع خفى أو ظاهر فلا تخلو فى أكثر صيغها من وخزة سَخَرٍ أو غمزة تبكيت، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها. ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب" لأن لذعتها مخبوءة فى زُبَانَاها. والرشاقة فى تناول المعنى شرط من شروط الآبدة لأنها لا تقال بلغة التعليم والتعرف بل بلغة الصوامع والمحاريب وأساليب التنجيم والتأويل، فلا بد فيها من بعض الخفاء وبعض الرمز وبعض الإيحاء. وهى غير الخاطرة والوصية فى قبول الزيادة والإسهاب: فإن الخاطرة تزداد وتستطيل، والوصية الواحدة تُكتَب

فى سطر، وتُكْتَب فى صفحات، أما الآبدة فهى فى صيغتها كالبنية العضوية التى تَكْمُل بانتهائها فلا تقبل المد والإطالة كما لا تقبل البِنْيَةُ الحيّةُ زيادةَ عضو أو إطالةَ تركيب"(ص ٢١- ٢٢).

وهذا الكلام، كما يلاحظ القارئ، يتسق مع ما قلناه من أن الإبيجرامة قد تطورت عما كانت عليه فى بداءة أمرها، وأنها قابلة لقبول أنواع أخرى من التطوير. وبالمناسبة فقد فرّق عامر العقاد بين ثلاثة أنواع من كلمات العقاد التى جمعها فى ذلك الكتاب: فهناك الأوابد كما سماها، وهناك الحكم المأثورات، وهناك التعليقات التى كان العقاد يعقّب بها أحيانا على ما كان يقرؤه، وفى هذه الحكم والتعقيبات ما قد يطول فيبلغ صفحة أو صفحتين. والواقع أنه لا يوجد فرق واضح بين ما سماه ابن أخى العقاد: "أوابد" وما سماه: "حكمًا مأثورة"، ومن هنا فلست أفهم السبب فى تفريقه بينهما. أما التعليقاتُ المُومَأُ إليها فهى فعلا شىء مختلف لا يمكن التباسه بتلك الأوابد أو هذه الحكم.

ومن مناقشتنا السابقة للمقدمة المهمة التى صدَّر بها عامر العقاد كتاب عمه يتضح لنا وجه التعجل فيما قاله الكاتب السعودى محمد حسن با فقيه فى باب "ثقافة وفنون" من جريدة "الرياض" (عدد الخميس ٧ رمضان ١٤٢٥هـ- ٢١ أكتوبر ٢٠٠٤م) من أن صنيع طه حسين فى "جنة الشوك" كان، فيما يبدو، بمثابة جملة اعتراضية لم تسبقها ولم تلحقها جملة شبيهة بها إلى أن أخرج د. عز الدين إسماعيل ديوانه: "دمعة للأسى.. دمعة للفرح". أى أن

عمل الدكتور طه حسين قد ظل، كما يقول الكاتب المذكور، خمسة وخمسين عاما وحده فى الساحة سواء فى جانبه النقدى النظرى أو فى جانبه الإبداعى التطبيقى. وهذا كلامه نصًّا: "ويبدو أن مقدمة طه حسين تلك كانت العمل النقدي الوحيد في الأدب العربي المعاصر التي حددت معالم هذا "النوع الأدبي"، كما كانت تلك النصوص النثرية القصيرة التي اشتمل عليها الكتاب أول ممارسة إبداعية عربية من خلال ميثاق أدبي ونقدي هو "الإبيجرامة"، وإن كانت تلك التجربة لم تورث تجارب أخرى أدبيا ونقديا كمثيلاتها من الأنواع الأدبية التي ترسَّم بها الأدباءُ العربُ المعاصرون آثارَ الآداب الأوروبية الحديثة في القصة القصيرة والرواية والمسرحية. وكأن قَدَر هذا "النوع الأدبي" أن يولد مع طه حسين، ثم لا يلبث أن يموت بموته! غير أن ما بدأه طه حسين عام ١٩٤٥م لا يلبث أن يجد صدى له بعد خمس وخمسين سنة. كان ذلك مع الناقد عز الدين إسماعيل الذي كرر التجربة نفسها، حينما قدم نفسه للقراء شاعرا، واتخذ لها الشعر طريقا للوصول إلى القارئ عبر ديوانه "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، الذي أصدره عام ٢٠٠٠م".

ووجه العجلة فى كلام الكاتب السعودى أنه يناقض ما كنا نعرفه من أن لعامر العقاد صفحات غيرَ قليلة عن فن الإبيجرامة أرَّخ فيها لهذا الفن وحلل ما تركه عمُّه فى هذا المجال مما تناولناه فى الفقرة السابقة، فضلا عما تبين لنا فيما مضى من صفحات أن هناك شعرا ونثرا ينتميان بكل قوة وشرعية

إلى هذا الفن سَبَقًا ديوان الدكتور عز الدين بقرون واستمرا إلى زمنه، وإن لم يسمّ المبدعون ذلك تسمية خاصة. وقد كان الدكتور عز الدين أحرص وأكثر احترازاً فى كلامه وهو يعرض لهذه القضية، إذ استخدم عبارة "فى حدود ما أعرف"، وهذا نص ما قال: "فى حدود ما أعرف لم يعرض أحد من الأدباء أو الكتاب العرب فى الزمن القديم أو الحديث لهذا النوع الأدبى إلا طه حسين، وذلك فى مقدمة كتابه: "جنة الشوك" . . ." (عز الدين إسماعيل/ دمعة للأسى . . دمعة للفرح"/ ١٠) . يقصد من الناحية النقدية والتاريخية لا من الناحية الإبداعية لأنه يرى أن الأدب العربى عرف الإبيجرامة أو أشياء كالإبيجرامة، وإن لم يعرف لها مصطلحا مستقلا.

قلت فى معرض المقارنة بين ما صنعه طه حسين وما تركه لنا العقاد من كلمات: "وليس الأمر كذلك فى كتاب العقاد الموسوم بـ"آخر كلمات العقاد"، وهو الكتاب الذى صدر بعد وفاة هذا العملاق بقليل: أصدره ابن أخيه المرحوم عامر العقاد جامعا فيه ما خلفه عمه وراءه من أقوال قد تقصر حتى تكون سطرا أو سطرين، وقد تطول حتى تصبح صفحة أو صفحتين مثلا، وهى أقوال كان العقاد رحمه الله يكتبها على فترات متباعدة فيما يبدو وملأ بها طائفة من المفكرات الصغيرة وجدها الأستاذ عامر بعد وفاته حسبما كتب فى مقدمة ذلك الكتاب: "فبعضها حكَم، وبعضها الآخر مشروع لكتابة مقال أو تأليف كتاب" . . ."، لكنى لا أحبَ أن يفهم أحد من كلامى هذا أن

كل ما ترك العقاد من كلمات ينطبق عليه بالضرورة مصطلح "الإبيجرامة" تمام الانطباق كلمةً كلمةً، لسبب بسيط ومباشر، وهو أن العقاد لم يقل قط إن ما كان يكتبه فى مفكراته بين الحين والحين هو إبيجرامة، إنما تلك تسميةٌ أطلقها ابن أخيه. ومع ذلك فكل ما كتبه العقاد من كلمات ممتع أشد الإمتاع بما يتلألأ فيه من عمق وحكمة وبراعة تحليل ولمحات فكرية عبقرية. . . إلخ، وهو ما يليق بصاحبها الذى يوصف صدقًا وحقًّا بأنه عملاق الفكر والأدب العربى!

أما طه حسين فأمره، كما هو واضح تماما، يختلف عن أمر العقاد، فقد رأيناه يدخل الساحة وقد وضع فى حسبانه أن يكتب الإبيجرامة وأن يكون هو أول من "يَنثرها" فى الأدب العربى، أى يكتبها نثرا، ففشل للأسف فشلا كبيرا، وإن كنا قد أوضحنا أنه تكفيه الريادة فى الكتابة المفصَّلة بعض الشىء فى ذلك الموضوع، اللهم إلا إذا ثبت أن هناك من تَقَدَّمَه فى الكتابة فى شرح هذا الفن وتحديد خصائصه والتأريخ له، وما ذلك ببعيد، فنحن لم نَدَّعِ أننا قد أحطنا بالمسألة من كل أطرافها، والأيام حُبَالَى بكل جديد تُغَادِينا وتُمَاسِينا به دائما، "وفوق كل ذى علم عليم" كما قال سبحانه وتعالى أصدق القائلين.

والآن مع بعض كلمات العقاد: "الرجل الذى يؤدى عملَ الخادم حقَّ أدائه لم يُخلَق للخدمة، ولا بد أن تراه يوما غير خادم. وإنما يُخلَق للخدمة من لا يحسن الاستقلال بعملٍ لنفسه ولا لغيره" (ص ٣٥)، "أكثر ما تأتى المعارضة حبًّا للمعارضة من الذليل الذى يفتقد كرامة كلما أطاع أمرا يتلقاه من سيد

مطاع، وقلما تأتى المعارضة حبًّا للمعارضة من ذى كرامة يطمئن إليها ويطمئن إلى الاعتراف له بها من غيره" (نفس الصفحة)، "إعجاب المرأة قريب المنال: يكفى أن يصبح الرجل عرضة لأنظار الكثيرات من النساء ليتنافسن عليه، ثم يُعْجَبْن به لأنهن تنافسن عليه، وقد يحببنه لأنهن أُعْجِبْن به" (ص ٣٧)، "بعض العَجَزة يُدْهشك بما عنده من القدرة على خلق المعاذير الباطلة لتسويغ إهماله وتفريطه. فليست آفة العجز نقصا فى الفهم، ولكنها نقص فى عزيمة العمل وضعف فى الشعور بالتبعة" (ص ٣٨)، "التواضع نفاقٌ مرذولٌ إذا أَخْفَيْتَ به ما لا يَخْفَى من حسناتك توسُّلاً إلى كسب الثناء" (ص ٤٣)، "الرجل الذى يغضب قد يخطئ وهو غاضب، ولكن الرجل الذى لا يغضب أبدا يخطئ طول حياته" (ص ٤٤)، "كن شريفا أمينا لا لأن الناس يستحقون الشرف والأمانة، بل لأنك أنت لا تستحق الضِّعَة والخيانة" (ص ٤٧)، "الواقع ليس هو الحق، لأن الباطل أيضا واقع لا شك فيه. إنما نبحث عن الحق حين ننكر الواقع فنبحث عن تسويغه أو نبحث عما وراءه. والحق شىء نبحث عنه، أما الواقع فشىءٌ غَنىٌّ عن البحث لأنه موجود وملموس" (ص ٤٨)، "الآداب الشائعة وُضِعَتْ لحماية الأنذال: يشتمك النذل ولا يليق بك أن تكشف نذالته، فيقول فيك الباطل، وأنت لا تقول فيه الحقيقة، وهو الرابح فى الحالتين. ويدسّ لك النذل فلا يليق بك أن تجزيه بالدسيسة، فإن جَزَيْتَه بالعقاب الصريح لاح عليك أنك المعتدى وأنه هو المعتَدَى عليه، وهو كذلك رابح فى الحالتين" (ص ٥١)،

"صاحب المكانة الأدبية الكبيرة بغير جاه مادى ولا سلطان له على الأرزاق هو عرضة أبدا لإيذاء اللئام لأنه محسود على مكانته، وهو فى الوقت نفسه غير محذور على المنافع المادية التى يحسب اللئام حسابها ولا يشعرون بالحاجة إلى غيرها" (ص ٥٤)، "يؤثر الإنسان أحيانا أن يكون عرضة للمَقت والغيظ على أن يكون عرضة للرحمة أو الاستخفاف. وهذه علة ما يُرَى من أصحاب العاهات والمثالب المقبوحة من تعمُّد إسخاط الناس واستنفاد صبرهم. يحاولون الهرب من رحمتهم إلى نقمتهم، ومن إحسانهم عليهم بالعطف إلى مساواتهم لهم بالمنازلة" (ص ٧٢)، "إذا رجَّح الحاسد عظيما على عظيم فأعظم الاثنين هو الذى يُنحى عليه ولا يزكيه لأنه هو المحسود" (ص ٨٧)، "لا يَغُرَّنك كل محارب للباطل، فقد يحاربه بباطل مثله أو بباطل أمضى منه فى البطلان" (ص ٩٠)، "أنا وابن عمى على الغريب، وأنا وأخى على ابن عمى: مقالة لها وجه آخر. وجهها الآخر: أنا والغريب على ابن عمى، وأنا وابن عمى على أخى. لأن الغريب لا يطمع فيك طمع ابن عمك، وابن عمك لا يطمع فيك طمع أخيك" (ص ٩٠)، "من العزة أن تترك الدنيا، ومن الهوان أن تتركك الدنيا. فاختر لنفسك بين العزة والهوان" (ص ٩٣)، "البساطة واضحة كالنور. ولكن ماذا يجدى النور نفسه من ليست له عينان، أو من يغمض عينيه فلا تبصران؟" (ص ٩٤).

ولا ريب أن المفارقة واضحة فى هذه الشواهد كما هو الحال فى كثير من "أوابد" العقاد، كما أنها كلمات قصيرة مثلما نرى، وإن كان بين كلماته الأخرى التى لم يشأ ابن أخيه أن يصنفها تحت عنوان "الأوابد" ما قد يطول إلى صفحة أو صفحتين. وهذه "الأوابد" تنطلق كالسهم إلى الصميم فتُصْمِى الرمية إصْمَاءً ولا تُشْوِيها أبدا، إذ كان العقاد جبار العقل والتعبير، فهو قادر على الدقة المدهشة فى التصويب والإصابة.

ونصل الآن إلى تحرير المصطلح فى هذه القضية: فهل يا ترى نُبْقِى على كلمة "الإبيجرامة" كما هى، وبذلك يتم تعريب هذا المصطلح، أى إدخاله على حاله، أو مع بعض التحوير، إلى اللسان العربى ليجرى على صيغة من صِيَغه الصَّرْفية المعروفة، بحيث يصبح جزءا من معجمنا اللغوى كما هو الحال مع كلمات مثل: "الشطرنج، والطازج، والكمان، والبيان، والتليفزيون أو التلفاز، والراديو، والفيروس، والميكروب، والبنج بونج، والتنس، والكافيار، والمليم، والمليون، والبليون، والتلوار، والأوتوموبيل، والأوتوبيس، والوابور، والموتور، والتشات، والنت، والكمبيوتر، والبرلمان، والسينما، والتياترو، والإيديولوجيا أو الأدْلوجة، والبورنو، والسِّكْس، والإسكاتولوجى، والروشتّة، والفيزيتّة، والدكتور، والبولدوزر، والآوت، والكورنر، والبنالتى... إلخ"؟ وإن كان كثير من الكلمات التى من هذا النوع قد تم أيضا إيجاد مقابل له مترجَم، مثل: "المذياع، والمرناء، والقيثارة، والقطار، والسيارة، والحافلة،

والخَيَالة، والمسرح، ومجلس النُّوّاب، والمحرّك، والرصيف، والحادثة، والطبيب، وأجرة الطبيب، ووصفة الدواء، والضربة الركنية، وضربة الجزاء، والخُزْئية (وهذا المصطلح من صنعى منذ خمسة عشر عاما أو أكثر، ويجده القارئ فى كتابى عن رواية سلمان رشدى: "الآيات الشيطانية" المملوءة بألوان البذاءات والخوض فى القاذورات الجنسية، وبخاصة الممارسات الشاذة منها، فى لغة عارية لا تجمُّل فيها ولا تحفُّظ ولا احترام لشىء أو أحد أيًّا كان)، والمشباك (وهذه أيضا من مقترحاتى ترجمةً لكلمة "النت" و"الإنترنت"، وأنا أستخدمها كثيرا، ويستخدمها، فيما لاحظت، بعض من يعرفوننى أو يقرأون لى فى المشباك)، والكاتوب أو الحاسوب (والأولى كذلك من عندى، وأرجو لها الانتشار بجانب زميلتها، وليس شرطا أن تنفرد بالساحة دونها رغم أن هذا الجهاز إنما يُسْتَخْدَم فى الكتابة أساسا لا فى عمليات الحساب) . . . وغير ذلك".

الواقع أن إبقاء الكلمة على أصلها الأجنبى هو أمر من السهولة بمكان بحيث لا يحتاج الإنسان معه شيئا آخر غير الكسل وعدم بذل أى جهد لإغناء اللغة من داخلها وجريا على طبيعتها، مع أن هذا هو الغنَى الحقيقى الأصيل الذى نحتاج له. وقد غَبَر زمان كان أمثال أحمد لطفى السيد وسلامة موسى ينتقدون صنيع من يعمل على ترجمة ألفاظ الحضارة الحديثة إلى لغة القرآن، وينادون بالإبقاء على تلك الألفاظ كما هى، أما الآن فلا يشك إلا

أحمق أو مدخول الضمير أن الكلمات العربية أكثر إيناسا للنفس وأقرب إلى الذوق وأكثر مواءمة لبقية أركان اللغة، بخلاف العناصر اللغوية الأجنبية التى تبدو كالرُّقَع الشاذة النافرة فى الثوب الجميل. أما تحوير كلمة "إبيجرامة" كى تتواءم مع ذلك الأصل فلم أستسغه، إذ لم تلق "بجْرَام" أو "بجْرُومة" مثلاً قبولاً لدىّ، وهذان اللفظان هما كلمة "الإبيجرامة" بعد تحويرها لتجرى على صيغة من الصيغ الصرفية العربية، وهى هنا صيغة "فعْلال" أو "فُعْلُولة".

أتُرَى الأحْرَى بنا إذن أن نبحث لهذا الفن عن اسم عربى صميم بدلا من الاكتفاء، كسلاً وشعورا بالدُّونيّة اللغوية والثقافية، بالكلمة الأوربية؟ سوف نسمع بعض الناس يشهّرون بمن يحاول ذلك بحجة أننا متخلفون فى ميادين العلوم الطبيعية والاختراعات الحديثة، وعلينا أن نوجه جهودنا فى هذا السبيل ولا نضيعه كما يضيع أعضاء المجامع اللغوية وقتهم فى تسمية "الساندويتش" بـ"الشاطر والمشطور وبينهما طازج" حسبما يُشيع المتظرفون كذبا وغشا ويُشنّعون. ولقد قرأت مؤخّرا فى تعليق بإحدى الصحف المشباكية لمغفل يعترض على كاتب اقترح استعمال كلمة عربية فى ميدان من ميادين الفكر بدلاً من الاستمرار فى استخدام الأصل الأجنبى، قائلا فى تهكم بدل، إلى جانب التغفيل، على الجهل والبلادة وقلة الأدب وسوء الطوية، إنه كان على الكاتب بدلا من هذا أن يفكر فى اختراع جهاز علمى نافع! وفات هذا المغفل الذى لا يستطيع أن يكتب اسمه صحيحا بلا أخطاء أن الكاتب المذكور ليس

متخصصا فى أى ميدان من ميادين العلوم الطبيعية ولا الرياضية ولا التطبيقية بل فى اللغة والأدب مثل العبد لله الفقير إلى ربه تعالى.

وعلى هذا فالميدان الذى يمكنه أن يجول فيه ويصول ويخترع ويجدد ويضيف إذا أراد أن يعمل شيئا من ذلك إنما هو ميدان الكلمات، وهو ما صنعه بإضافة بعض الألفاظ التى لا تعجب ذلك المغفل السليط اللسان الذى كان أحرى به أن يتهكم على نفسه هو وأمثاله ممن كان بإمكانهم، لو صحت النيات، وتخلصت نفوسهم البليدة من بلادتها، وعقولهم الغبية من غبائها، وكان عندهم نخوة وطنية، أن يحاولوا اختراع أو تطوير أى شىء مما أراد أن يكايد به الكاتب، وليكن مُرَشِّح مياه بسيطا لا يحتاج إلى تقنية أو مهارة أو تكلفة مالية. لكن كراهية كل شىء عربى أو إسلامى هى التى سوّلت لغباء ذلك المفعوص أن يسلك سبيل اللجاج فيعترض على ما لا يفقه فيه قليلا ولا كثيرا. المهم: نعود إلى ما كنا نقوله بصدد البحث عن مقابل عربى لكلمة "الإبيجرامة" فأقول: لقد فكرت فى عدد من البدائل منها "الأُلْذُوعة" و"الأُكْلُومة" و"الأُنْقُوشة"، فضلا عن "الآبدة"، التى ترجم بها عامر العقاد ذلك المصطلح، ولعله سمعها من عمه العباس، طيب الله ثراه وأكرم ذكراه بين الناس.

فأما "الأُلْذُوعة" فإشارة إلى ما تتميز به الإبيجرامة من انتهائها نهاية لاذعة، وهو ما شرحه الدكتور طه حين أشار إلى "النصل المرهف الرقيق ذى الطَّرَف الضئيل الحاد قد رُكِّب فى سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس

حتى يبلغ الرَّمْيَة ثم ينفذ منها فى خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحَس"، وكذلك عامر العقاد عندما تحدث عما فى ذلك اللون من الكتابة من "لذع خفي أو ظاهر فلا تخلو فى أكثر صيغها من وخزة سَخَرٍ أو غمزة تبكيت، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها. ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب" لأن لذعتها مخبوءة فى زُبَانَاها". بيد أن هذا المصطلح يخلو من الدلالة على أى شىء فى الإبيجرامة سوى "اللذع". وأما "الأُكْلُومة" فتعنى أنها كلام، وأنها كذلك كَلْم، أى جَرْح، وفى الجرح إيلام. أى أنها تتضمن اثنين من عناصر الإبيجرامة.

وتبقى "الأُنْقُوشة"، وفيها معنى كلمة "الإبيجرامة" فى أصلها الإغريقى البعيد، إذ كانت تعنى أولا النقش المكتوب على شاهد مقبرة أو جدار معبد أو إناء أو ما إلى ذلك. كما أنها تعنى إلى جانب هذا أن الكلمة المرادة ستظل منقوشة على صفحة الذهن جراء ما فيها من جمال وروعة وقوة تأثير وقدرة على الوخز والتلذيع، فضلا عن أن مادة "نقش" تفيد، ضمن ما تفيد، ضَرْب عِذْق البلح بشوك حتى يُرْطِب. ففيها إذن ضرب بالشوك، والشوك مرتبط بالوخز والإيلام، والإيلام عنصر آخر من عناصر الإبيجرامة كما تكرر القول. كما أن من معانى "النقش" الاستقصاء فى الكشف عن الشىء، وفى الإبيجرامة شىء من هذا، إذ هى كثيرا ما تقلب الشىء على جهته الأخرى

لتُريك منه ما لم تكن تراه من قبل، وهو ما يشكّل فى الكثير من الأحيان ما يسمّى بـ"المفارقة". وأنا أوثر "الأنقوشة" للأسباب المذكورة آنفا، إلى جانب ما لها من جَرْس قوى لا يتوفر فى "الأكلومة" الهادئة الوقع على الأذن، وعلى الذهن والنفس من ثَمّ. ولعل القارئ لاحظ أننى فى كل هذه المقترحات قد لزمت دائما صيغة "أُفْعُولة"، والسر فى ذلك هو ما تكوّن لدىّ من انطباع (لا أدرى بالضبط مبعثه) بأن هذا الوزن، وبخاصة مع وجود تاء التأنيث فى نهايته، يوحى بصغر الحجم والاستملاح، مما يتواءم مع صغر حجم الإبيجرامة ورشاقتها. فلنُعَمِّمْ إذن هذا الاستعمال الجديد الذى يجرى على إحدى الصيغ اللغوية الشائعة فى لساننا، الخفيفة الوقع على أسماعنا، حتّى يلحق بغيره من الكلمات التى وردت على هذا الوزن، ومنها: "الأُرْجُوحة، والأطروحة، والأعجوبة، والأنبوبة، والأكذوبة، والألعوبة، والأغلوطة، والأنشوطة، والأضحوكة، والأضلولة، والأبطولة، والأحبولة، والأفعولة، والأسطورة، والأحدوثة، والأرجوزة، والأهزوجة، والأنشودة، والأُغْنيّة، والأهجيّة، والأمنيّة، والأثفيّة، والأدحيّة، والأحجيّة، والأُمليّة، والأضحيّة...وهلم جرا". ومع هذا كله فلا باس بالآبدة لمن يريد استعمالها للدلالة على هذا اللون من الأدب، لكننى أردت أن أصل إلى لفظة أرى أنها أقرب شىء إلى ما تنطوى عليه الإبيجرامة من معان، فبدا لى أنها كلمة "الأنقوشة".

هذا، وقد قلنا إن هناك ديوانا إبيجراميا للدكتور عز الدين إسماعيل صدر سنة ٢٠٠٠م، بعنوان: "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، فإذا ما نظرنا فيما يتضمنه من أنقوشات وجدنا أنها أحيانا ما تكون هادئة تخلو من الجاذبية كما في النصوص التالية:

تفرقة:

الأرض تـــدور مـــن الغـــرب نحـــو الشـــرق
والشـرق الأقصـى يحـتل مكـان الغـرب الأقصـى
لكـن مـا زال شمـال الكـرة المسـكون شمـالاً
وجـــنوب نســـكنه جـــنوبًا (ص ٤٥).

***

عبثية:

حـــين تقـــوم الســـاعة في كوكبـــنا
وتطيح الروح العلوية بالأرواح البشرية .. تنسفها نسفا–
أين ستذهب كل ملايين الأفكار الإنسانية ؟ (ص ٤٧).

***

دمعتان:

حـــــين صـــــــعدتُ ..
انحــــدرت في شـــفتي دمعـــتان

فدمعـــــــة لنشـــــــوة الصـــــــعود
ودمعـــــة للســـــقطة القادمـــــة (ص ٥٥) .

***

دمامة:

حكـوا لـنا أن فتـى في سـالف الـزمان . .
يدعـــــــــى "نرجسًـــــــــا"
كـــان جمـــيلاً فمضـــي يعشـــق ذاتـــه
فمـن سـيحكي عـن فتـى مـن عصـرنا يـتيه تـيها
وروحـــه تنضـــح بالدمامـــة ؟ (٧٩) .

وأحيانا ما تدب فيها الحياة بما فيها من مفارقة أو قفشة مدهشة تتيح لنا أن ننظر إلى العالم أو أوضاع الحياة نظرة غير معهودة نرى من خلالها ما لم نره من قبل، أو على الأقل ما لم نكن نراه على هذا النحو الجديد . ومن أمثلة ذلك النصوص التالية:

معضلة:

اخـــتلجت عـــيني اليســـرى فترقـــبت الشـــر
واخـــتلجت عـــيني اليمنـــى فاستبشـــرت بخـــير
فكذا شـرحت لي جدتي الدنيا مـذ كنت صبيا
والمعضـلة إذا اخـتلجت عيـناي معـا (ص ٤٧) .

***

المدهش:

- كـل مـا يصـنعه الإنسـان في هـذا الـزمان

لم يعـد يـدهش إلا لحظـة وينقضـي

وقـربياً يفقـد الإنسـان معنـى الانـدهاش

- حسنًا، لو صار هذا واقعًا حقًا لكان مدهشا (ص ٥٧) .

***

حكيم:

تعهـدت جنينـها الناشـئ في أمـان

وأفسـحت في بطـنها لـه المكـان

لكـنه - لحكمـة - غـادره قـبل الأوان

وهكـذا مـن قـبل أن يعـيش مـات (ص ١٤٣) .

وهو فى هذه الحالة الأخيرة يقترب من كلمات العقاد إلى حد ما، لكنه لا يبلغها رغم ما فى طبيعة الشعر من حرارة وحيوية وموسيقى وميل للتصوير والخيال لا يبلغ النثر عادةً آفاقها . ولكن حتى فى هذه الحالة ما زلنا نحس بشىء من الهدوء سببه أن الشاعر لا يتناول أبدا أية قضية من القضايا المتفجرة كقضايا السياسة أو الخصومات الشخصية التى تشتب أحيانا بين الشعراء مثلا . إنه يحصر نفسه فى التأملات الكونية المجردة التى قد تغشيها مسحة من الأسى، لكنها لا تعرف العنف ولا الخشونة ولا الهجاء سبيلا .

ذلك أنه لا يوجد طرف آخر يمكن أن يكون موضوعًا للخصام أو النزاع. كما أن بعض شعره أقرب إلى شعر العلماء منه إلى شعر الشعراء! ومن هنا ففى مقطوعة مثل المقطوعة التالية التى تبدو كما لو كانت تعبر عن خصومة شخصية نجد أنفسنا بسبب من طبيعة شعر الأستاذ الدكتور، وشدة الإيجاز التى ألزم نفسه بها بحيث لا تزيد الأنقوشة عما يساوى بيتين، ومن ثم لا تترك له مساحة لتمديد قدميه كما يقال فى العامية، وخلوها تمام الخلوّ من عنصر الصورة، وعدم استطاعة الشاعر استغلال اقتباس الآية القرآنية كما ينبغى، بسبب ذلك كله نجد أنفسنا فى نفس الجو الهادئ الشديد الهدوء!:

لهاث:

-كـــنت إمّـــا جابهـــتُه لَـــجَّ فى القـــول . .

وإمّـــــا أعرضــــــتُ عــــــنه تصــــــايح

- يلـــــهث الكلــــب إن حملـــتَ علــــيه

فــــإذا مــــا تــــركته راح يلــــهث (ص ٨٥).

وعلى عكس هذا الهدوء نشعر بما أبدعه شاعر كأحمد مطر فى "لافتاته"، أو ناثر كالدكتور محمد عباس فى "إعلاناته المبوبة". إن أناقيش كل منهما لتستحيل فى كثير من الحالات حمما وبراكين، ويحس القارئ وكأن كلا منهما لا يمسك قلما بل سيفا يغمده فى الصدور. إن الأمر لم يَعُدْ نُصُولاً رقيقة رشيقة من ذلك الضرب من النصول التى تحدث عنها طه حسين والتى لا تفعل

شيئا أكثر من الوخز الذى لا يُنكى ولا يؤلم، بل سيوفا تغوص فى القلب إلى المقبض، ثم يستمر الطاعن فى الدفع بالمقبض ذاته بكل غيظ وعنف حتى يغيب السيف جميعه نصلاً ومقبضاً بين الضلوع دون أن يشفى مع ذلك شيئا من غليله. إنه يصب جام غضبه على أمته التى ينظر فيجد أنها لا تستجيب لشىء أى شىء مما يقول رغم ما يراه من الهاوية التى فغرت فاها المتوحش تحت قدميها، على حين أن الأمة ولا كأنها هنا، فهى أذن من طين، وأذن من عجين، بل هى ماضية فى لهوها وطبلها وزمرها، وكأن الدنيا قد دانت لها وضمنت من القَدَر ألا يقترب منها بسوء! لكن هناك فرقا بين ما أبدعه كل من الأديبين وصاحبه: ذلك أن مطر كثيرا ما يتخذ قناع الخائف من الحكام، المتوجس دوما من شرهم وبطشهم، الحريص على عدم استثارتهم وإغضابهم، المتفانى فى سبيل مرضاتهم، إلا أن الخاتمة التى يُنهى بها أناقيشه تقلب هذا كله فجأة رأسا على عقب وترينا أن هذا القناع الذى يرتديه الشاعر إنما هو إمعان منه فى التهكم المرير بأولئك الحكام وفضح عوراتهم. أما د. عباس فلا أقنعة عنده. إنه ينزل فى "إعلاناته المبوبة" للميدان صائحا لاعنا أعداء الأمة والدين، ذلك أن الأمر ليس أمر خصومة شخصية، بل أمر خصومة دينية وحضارية لا يريد منها الأعداء شيئا أقل من إبادتنا أو بالأقل استئصال عقيدتنا وتوحيدنا من أعماق قلوبنا. أى أنه يدخل المعركة وقد كشف هدفه تماما، ولم يترك القارئ فى عماية من أمره ولو لتلك المدة الزمنية القصيرة التى

تستغرقها الأنقوشة، كما أنه لا يعرف الضحك ولا يحسن اصطناع أسلوب التهكم! إنه مباشر ويعرف طريقه إلى هدفه فى خط مستقيم!

ونبدأ بمطر، الذى تعرفتُ إلى إبداعه الشعرى منذ عدة أعوام حين قرأت له بعض أجزاء من ديوانه المسمَّى: "لافتات" وبُهرت بما فيه من فن عجيب وسخرية مرة بطائفة من حكام العرب والمسلمين واحتقار لهم وفضح لجهلهم واستبدادهم وموتان ضمائرهم وانعدام خشيتهم من الله وجرأتهم الفاجرة على شعوبهم وانبطاحهم المذل الخانع الجبان أمام حكام الدول الاستعمارية وتفانيهم فى خدمة مصالح تلك الدول على حساب شعوبهم وأهليهم، فضلا عما فى الديوان من التهكم الحارق والهُوِىّ بالسياط فى ذات الوقت على هذه الشعوب نفسها لخنوعها وجبنها ورعبها، وعلى المثقفين والمشايخ الكذابين الذين يزينون الفجور للحكام الظلمة الفسقة ويسفهون أحلام من يتصدَّوْن لمهمة إيقاظ النائمين ونُخس الفاجرين، إلى جانب ما فى ذلك الإبداع الشعرى من مفارقات شاهقة شادهة لم يسبق أن قرأت مثيلا لها فى شعرنا العربى حتى عند أشد الشعراء ثورةً ضد هؤلاء الحكام وسادتهم. وللوهلة الأولى تنبهت إلى أن هذا الشعر يدخل بكل جدارة واستحقاق تحت بند الإبيجرامة (أو كما نحب أن نسميها من الآن فآتيًا: "الأُنْقُوشة")، بل إن هذا الفن الجديد بأن يقال عنه إنه هو الذى يتشرف بانتسابه إلى شعر مطر لا العكس.

وللدكتور عادل الأسطة دراسة منشورة بموقع جامعة النجاح الأردنية تحت عنوان "فن الإبجرامة في الأدب العربي: أحمد مطر ولافتاته" جاء فيها أن "أحمد مطر هو أبرز شاعر عربي معاصر كتب قصائد تدرج تحت هذا الشكل الأدبي، وليس بالضرورة أن يكون قد درس فن الإبجرامة أولاً، وكتب قصائده بناء على دراسته ثانيا" . وقد ذكر الأسطة بعض خصائص هذا الفن كما أوردها Otto Knorrich الألماني، مشيرًا إلى بعض الأمثلة التي ضربها ذلك الناقد من آداب لغته، ثم بيَّن بروز هذه الخصائص في شعر شاعرنا العربى الثائر من ناحية، كما أظهر أوجه التشابه بين تجربته وتجربة جوته وبريخت اللذين أتى على ذكرهما Knorrich من ناحية أخرى. ومما نقله عن Knorrich أن فن الإبجرامة من أقدم الأجناس الأدبية، وأنه كان ذا حضور منذ آلاف السنين وما زال يُعْتَنَى به، وأنه فى بداية أمره كان خاصًا بالأشكال القصصية القصيرة التي عُرِفَتْ من قَبْل القرن الثامن قبل الميلاد . كما أنه كثيرا ما اتخذ شكل مقطوعات قصيرة ساخرة كانت تُكْتَب على شواهد القبور وعلى هدايا أعياد الميلاد وعلى التماثيل وعلى الرسوم التذكارية وعلى المذبح في الكنيسة. ثم تطرق إلى ذكر العلامات التى يتميز بها ذلك الفن فى رأى الكاتب الألمانى، ومنها اتخاذه شكل قصيدة يوظفها الشاعر فى هجاء خصومه فى الساحة الثقافية أو السياسية. بيد أن هذا الفن كثيرا ما يتناول مع ذلك شخصيات كوميدية كالبخيل أو الرجل الذي تخونه زوجته مثلاً. كما

يتسم بالقصَر، وبسبب ذلك ضيق المساحة التي كانت مخصصة لنشر نماذجه في المجلات والصحف، ثم أصبح الاقتضاب فضيلة ومطلبا . ومن خصائصه أيضا اهتمامه بالوحدة والاقتصاد و قيامه على عنصر الطرفة والمفاجأة. ولم يفته في نهاية المقارنة أن يبرز المجالات التي لاحظ مؤرخو الأدب أن ذلك الجنس الأدبي يكتسب فيها أهمية خاصة، وهي فترات الثورات والانقلابات ودعوات الإصلاح.

ثم يمضي الكاتب مؤكدًا أن ما ذكره آنفًا عن خصائص هذا الفن وعن ظروف ازدهاره يتطابق مع شعر أحمد مطر والفترة التي يعيش فيها الشاعر تطابقًا شديدًا: فثمة ظروف سياسية غير مستقرة في عالمنا العربي. وثمة خصومة لهذا الشاعر مع بعض الشعراء العرب المعاصرين. والشاعر يعيش بعيدا عن العراق التي يختلف مع قيادتها، مَثَلُه مَثَل بريخت، الذي اختلف وهتلر . وهو يكتب مقطوعاته في أشخاص أو موضوعات معينة تناسب هذا الفن. وفوق هذا كله تمتاز لافتاته بالقصَر، حتى إن بعضها لا يتجاوز أربعة أسطر، وهو الطول الذي امتازت به قصائد بريخت المكتوبة في المنفى.. وإذا كان القصَر قد فُرض على هذا الشكل الأدبي بسبب ضيق المكان الذي مُنح للشاعر القديم، فإن المساحة الضيقة التي خُصِّصَتْ لأحمد مطر وهو يعمل في صحف الكويت قد أجبرته ابتداءً على كتابة لافتات قصيرة جدا، فقد خُصِّص للشاعر، كما يقول، مكانٌ ضيقٌ على الصفحة

الأولى، وكان عليه أن يلتزم بهذه المساحة. ثم أورد الباحث الأردني النماذج التالية من "لافتات" مطر:

"صــــــــــــــرختُ: لا

مـــــــــن شــــــــــدة الألم

لكــــــــن صــــــــدى صــــــوتي

خــــــاف مــــــــن المـــــــوت

فارتــــــــــــدَّ لي: نعــــــــــم

***

كلـــــــبُ واليـــــــنا المعظَّـــــــمْ

عضــــــــني، الـــــــيوم، ومـــــــاتْ !

فدعانــــــي حـــــارس الأمـــــن لأُعْــــدَمْ

بعــــــدما أثــــــبت تقريــــــرُ الـــــوفاة

أن كلـــــــب الســـــــيد الـــــــوالي

تســـــــــــــــــــــــمَّمْ

***

قـــــــــــــــال أبي :

"في أي قطـــــــــر عربـــــــــــي

إن أعلـــــن الذكــــيُّ عـــــن ذكائـــــه

فهــــــــــو غــــــــــــبي"

ويمكننا أن نضيف إلى ما أورده اللافتات التالية:

العـــــــــــــــــــــرافَة
جـــــثة مشـــــلولة تطـــــوي المســـــافة
بـــــين ســــــجن وقــــــرافة.
والحصـــــــــــــــــــافة
غفـــوة مـــا بـــين كـــأس ولفافـــة!
والصـــــــــــــــــحافة
خـــرقٌ مـــا بـــين أفخـــاذ خلافـــة
والـــــــــــــــــــرهافة
خلطـــة مـــن أصـــدق الكـــذب
ومـــن أفضـــل أنـــواع الســـخافة.
والمذيعــــــون.. خــــــراف
والإذاعــــــات.. خــــــرافة.
وعقـــــول المســـــتنيرين
صـــــناديق صـــــرافة!
كـــيف تأتيـــنا الـــنظافة؟!
غضـــــب الله علـــــينا

ودهتنا ألف آفة
منذ أبدلنا المراحيض لدينا
بوزارات الثقافة!

***

ـ أيقظوني عندما يملك الشعب زمامه.
عندما ينبسط العدل بلا حدٍّ أمامه.
عندما ينطق بالحق ولا يخشى الملامة.
عندما لا يستحي من لبس ثوب الإستقامة
ويرى كل كنوز الأرض
لا تعدل في الميزان مثقال كرامة.
- سوف تستيقظ.. لكنْ
ما الذي يدعوك للنوم
إلى يوم القيامة؟!

***

أيها الشعب
لماذا خلق الله يديك؟
ألكي تعمل؟
لا شغل لديك.

ألكي تأكل؟
لا قوت لديك.
ألكي تكتب؟
ممنوع وصول الحرف
حتّى لو مشى منك إليك!
أنت لا تعمل
إلا عطلاً عنك..
ولا تأكل إلا شفتيك!
أنت لا تكتب بل تُكتَبُ
من رأسك حتّى أخمصيك!
فلماذا خلق الله يديك؟
أتظن الله جل الله
قد سوّاهما..
حتّى تسوّي شاربيك؟
أو تُفَلّي عارضيك؟
حاش لله..
لقد سواهما كي تحمل الحكام
من أعلى الكراسيِّ.. لأدنى قدميك!

ولكي تأكل من أكتافهم

ما أكلوا من كفيك.

ولكي تكتب بالسوط على أجسادهم

ملحمةً أكبر مما كتبوا في أصغريك.

هل عرفت الآن ما معناهما ؟

إنهض، إذن.

إنهض، وكشر عنهما .

إنهض

ودع كفَّك يغدو قبضتيك !

نهض النوم من النوم

على ضوضاء صمتي !

أيها الشعب وصوتي

لم يحرك شعرة في أذنيك.

أنا لا علة بي إلاكَ

لا لعنة لي إلاكَ

إنهض

لعنة الله عليك !

***

إن كـــــان الغــــرب هـــــو الحامـــــي
فلمــــــاذا نبـــــتاع ســــــلاحه؟
وإذا كـــــان عـــــدوًا شرسًـــــا
فلمــــــاذا نُدْخِلـــــه الســـــاحة؟!

***

إن كـــــان الـــــبترول رخيصًـــــا
فلمــــــاذا نقعــــــد في الظلمــــــة؟
وإذا كــــــان ثميــــــنًا جــــــدًا
فلمــــــاذا لا نجــــــد اللقمــــــة؟!

***

إن كـــــــان لدولتـــــــنا وزنٌ
فلمــــــاذا تهــــــزمها نملــــــةْ؟
وإذا كانــــــت عَنْطَــــــة عنــــــزٍ
فلمــــــاذا ندعــــــوها دولــــــةْ؟

***

إن كـــــان لأمـــــريكا عهـــــرٌ
فلمــــــاذا تلقــــــى التــــــبريكا؟

وإذا كان لديها شرف

فلماذا تُدْعَى: "أمريكا"؟!

***

إن كان الشيطان رجيمًا

فلماذا نمنحه السلطة؟

وإذا كان ملاكًا بَرًّا

فلماذا تحرسه الشرطة؟

***

إن كنتُ بلا ذرة عقلٍ

فلماذا أسأل عن هذا؟

وإذا كان برأسي عقل

فلماذا (إن كان.. لماذا)؟!

***

- شعب أمريكا غبي

- كُفَّ عن هذا الهُراء.

لا تدع للحقد

أن يبلغ حد الإفتراء.

قل بهذا الشعب ما شئت

ولكــــن لا تقـــل عــــنه غبـــيًّا
أيقولــــــــون غبــــــيًّا
للغـــــــــــــباء ؟ !

***

نــــــزعم أنـــــنا بشـــــر
لكنـــــنا خـــــراف !
لـــــيس تمامًـــا . . إنمـــا
في ظاهـــر الأوصـــاف .
نُقـَــادُ مثلـــها ؟ نعـــم .
نُــذْعِن مـــثلها ؟ نعـــم .
نُــذْبَح مـــثلها ؟ نعـــم .
تلـــك طبـــيعة الغـــنم .
لكـــنْ . . يظـــل بينـــنا وبيـــنها اخـــتلاف .
نحـــن بـــلا أرديـــة . .
وهْـــي طَـــوَالَ عمـــرها تَـــرْفُل بالأصـــواف !
نحـــن بـــلا أحذيـــة
وهـــي بكـــل موســـم تســـتّبدل الأظـــلاف !
وهـــي لقـــاء ذلهـــا . . تَـــثْغُو ولا تخـــاف .

ونحن حتى صمتنا من صوته يخاف!

وهي قُبَيْلَ ذبحها

تفوز بالأعلاف.

ونحن حتى جُوعُنا

يحيا على الكفاف!

هل نستحق، يا ترى، تسمية الخراف؟!

***

وصفوا لي حاكما

لم يقترف، منذ زمان،

فتنة أو مذبحة!

لم يكذب!

لم يخن!

لم يطلق النار على من ذمّه!

لم ينشر المال على من مدَحَه!

لم يضع فوق فمٍ دبابة!

لم يزدرع تحت ضميرٍ كاسحة!

لم يجر!

لم يضطرب!

لم يختبئ من شعبه
خلف جبال الأسلحة!
هو شعبيٌّ
ومأواه بسيطٌ
مثل مأوى الطبقات الكادحة!
زرت مأواه البسيط، البارحة
.. وقرأت الفاتحة!

***

الأرض: تغرى أنهرٌ
لكن قلبي نار.
البحر: أُبدي بسمتي..
وأُضمِر الأخطار.
الريح: سِلْمي نَسْمَةٌ
وغضبتي إعصار.
الغيم: لي صواعقٌ
تمشي مع الأمطار.
الصخر: أدْنَى كرَمي أن أمنح الأحجار
لأشرَف الثوار.

النسـر: رأيـي مخلـبٌ
ومنطقـي مـنقار
النمـر: نابـي دعوتـي..
وحجـتي الأظفـار.
الكلـب: لسـت خائـنًا
ولسـت بالغـدار.
بـل أنـا أحمـي صـاحبي،
وأعقـر الأشـرار.
الجحـش: نـوبتي أنـا
بعـد الأخ المـنهار.
العربـي: لـيس لي شـيء سـوى الأعـذار
والنفـي والإنكـار
والعجـز والإدبـار
والإبتهـال، مرغمـًا،
للـواحد القهـار
بـأن يطـيل عمـر مـن
يقصّـر الأعمـار!
بالشـكل إنسـان أنـا

.. لكـــــــنني حمـــــــار.

الجحـــــش: طـــــارت نـــــوبتي

وفخـــــر قومـــــي طـــــار.

أي افـــــتخارٍ يـــــا تـــــرى..

مـــــن بعـــــد هـــــذا العـــــار؟!

***

قـــال مِخُقَـــان بـــن بـــلاع الـــ.. عصـــير:

قـــــيل إنـــــي لي عقـــــارات

ولي مـــــال وفـــــير.

إنـــــه وهـــــم كـــــبير

كـــل مـــا أملكـــه خمســـون قصـــرًا

أتقـــي القـــيظ بهـــا والزمهريـــر.

أيـــــن أمضـــــي

مـــــن ســـــياط الحـــــر والـــــبرد؟

أطـــــــــــــــير؟!

ورصـــــــيدي كلـــــــه

لـــــيس ســـــوى عشـــــرين ملـــــيارا

فهـــــل هـــــذا كـــــثير؟!

آه لو يدري الذي يحسدني
كيف أحَير.
منه مأكولي ومشروبي
وملبوسي ومركوبي
وبترول الفوانيس.. وأقساط السرير.
وعليه الشاي والقهوة والتبغ
وفاتورة ترقّيع الحصير.
لا.. وهذا غير "حفّاظات"
مخفقان الصغير!
مَا الذي يبغونه مني؟
آسْتجدي.. لكي يقتنعوا أني فقير؟
وأشاعوا أنني أنظر للشعب
كما أنظر للدود الحقير!
فووووو!!
إلهي.. أنت جاهي
بك منهم أستجير.
قسمًا باسمك إني
عندما أرنو لشعبي

لا أرى إلا الحمـــــــــــــير!

ويقولـــــون: ضـــميري مـــيت!

كـــــــيف يصـــــــير؟!

هـــل أتـــاهم خـــبرٌ عمـــا بنفســـي

أم هُـــــمُ الله الخـــبير؟!

كذبــــــــــــــوا..

فـــــالله يــــــــدري

أنـــني مـــن بـــدء عمـــري

لم يكـــن عـــندي ضـــمير!

***

أنـــــا لا أدعـــــــو

إلى غـــير الصـــراط المســـتقيم...

أنـــــا لا أهجـــــــو

ســـوى كـــل عُـــتُلٍّ و زنـــيم...

و أنـــــا أرفـــــض أن

تصـــبح أرض الله غابـــــةْ

و أرى فـــيها العصـــــابةْ

تتمطـــى وســـط جـــنات النعـــيم

وضـــعاف الخلـــق في قعـــر الجحـــيم...
هكــــــذا أُبــــــدِعَ فنــــــي
غـــــــــير أنــــــــــي
كلمــــا أطلقـــت حــــرفا
أطلـــــق الــــوالي كلابـــــه
آه لـــو لم يحفـــظ الله كـــتابه
لتولــــــته الـــــــرقابة
ومحـــتْ كـــلّ كـــلامٍ
يُغضـــب الـــوالي الـــرجيم...
ولأمْسَـــى مجمـــل الذكـــر الحكـــيم...
خَمْـــس كلمـــــات
كمـــا يســـمح قانـــون الكـــتابة
هـــي: "قـــرآن كـــريم..
صـــدق الله العظـــيم"

***

باســـم واليـــنا المـــبجّل...
قـــرروا شـــنق الـــذي اغـــتال أخـــي
لكـــنه كـــان قصـــيرًا

فمضى الجلاد يسأل...:
رأسه لا يصل الحبل
فماذا سوف أفعل ؟...
بعد تفكير عميق
أمر الوالي بشنقي بدلاً منه
لأني كنت أطول...

***

كنت أمشي في سلام...
عازفاً عن كل ما يخدش
إحساس النظام
لا أُصيخ السمع
لا أنظر
لا أبلع ريقي...
لا أرُوم الكشف عن حزني...
وعن شدة ضيقي...
لا أُميط الجفن عن دمعي.
ولا أرمي قناع الإبتسام
كنت أمشي... والسلام

فـــإذا بالجـــند قـــد ســـدوا طريقـــي...
ثـــم قادونـــي إلى الحـــبس
وكـــان الإتهـــام...:
أن شخصـــا مـــرّ بالقصـــر
وقـــت الظـــلام
قـــبل عـــام...
ثـــم بعـــد البحث و الفحـــص الدقـــيق...
علـــم الجـــند بـــأن الشـــخص هـــذا
كـــان قـــد ســـلّم في يـــوم
علـــى جـــار صـــديقي...

هذا، وقد تنبه الدكتور الأسطة أيضا إلى أن الشاعر قد وظف بعض لافتاته للهجوم على خصومه من الشعراء كما فى اللافتة المسمّاة: "عقوبة إبليس"، تلك اللافتة التى تشبه سَفودًا شوى فيه نظيره السورى أدونيس على النار شيئًا يستحقه عن أهلية لا تحتمل ردًا ولا مراءً، إذ جنح أدونيس منذ أعوام طوال إلى إفراز شعر يشبه فى سخفه وتفاهته وإثارته للغثيان نشارة الخشب التى تُفرَش بها عُشَش الدجاج فتختلط بفضلاتها، شعر يتسم بالغموض بل بالانغلاق حتى ليعجز القارئ عن فهمه أو الخروج منه بشىء على الإطلاق حتى لو خبط دماغه فى كل الجدران من حوله. ولكننا نعود فنقول

إن من حق أدونيس أن يفعل هذا وأفظع من هذا ما دام يجد الجوقة التى تهلل له بالعبقرية كلما أخرج شيئا من هذا الغثاء .

وإنى لأذكر الآن العدد الخاص الذى صدر من إحدى المجلات ذات الاسم الطنان فى عالمنا العربى المسكين عن أدونيس والذى اشتريتُه فور سماعى به أملاً منى أن أتعلم شيئا من الشاعر العبقرى والنقاد الأفذاذ الذين كتبوا عنه، لكنى لم أستطع أن أجد ثغرة فى جدار ما سأسميه تجاوزاً: "شعرًا"، وما هو بشعر، لكن للتقاليد سلطانها علينا نحن الكُتّاب. وقلت لنفسى: يقينا أن هؤلاء الكتاب الذين أخذوا يتبارَوْن فى الثناء الولهان على أدونيس وشعره لا يفهمون شيئا من ذلك الشعر (الشعر مجازاً وافتراضاً ليس إلا)، مَثَلُهم فى هذا مَثَلى تماما، بيد أنى أُفْضُلُهم بكل تأكيد، فإن عجزى ينحصر فى عدم فهم الشعر فقط، أما هم فقد جمعوا إلى هذا أنهم لا يفهمون ما يكتبون، وأنهم يعتمدون أسلوب البكش السائد منذ عقود فى كثير من مجالات ثقافتنا العربية، فضلاً عن أنهم لم يكن لديهم الجرأة على قول الحقيقة المرة، حقيقة أنهم لم يفهموا شيئا من ذلك الشعر لأنه غير قابل للفهم. على كل حال فلنسمع ما يقول مطر:

طمـــــــأن إبلـــــــيس خليلـــــــته:

لا تنزعجـــــــي يـــــــا بـــــــاريس

إن عذابـــــــي غـــــــير بئـــــــيس

مــــاذا يفعــل بـــي ربـــي في تلــك الــدار؟
هــــل يـــدخلني ربـــــي نــــــارا؟
أنــــــا مــــــن نــــــار!
هــــــل يُبلِــــــــــي؟
أنــــــا إبلــــــيس!
قالـــــت: دع عـــــنك التدلــــيس
أعــــرف أن هُــــرَاءك هـــذا للتنفــيس
هـــل يعجــز ربــك عـــن شـــيء؟؟
مـــاذا لـــو علمــك الـــذوق
وأعطـــــاك بــــراءة قـــديس
وحـــــباك أرق أحاســـــيس
ثـــم دعـــاك بـــلا إنـــذار..
أن تقـــرأ شـــعر أدونـــيس؟

ويعلق الكاتب على هذه اللافتة السَّعُودية قائلا إن أحمد مطر (الذى يصفه هو بـ"الشاعر الواضح شعره") يرى "في قراءة أشعار أدونيس الغامضة لعنة أقسى من لعنة إبليس الأبدية التي كتبها الله عليه حين خلقه من نار، خلافا للآخرين، وحين جعله إبليسًا يُلَمّن منذ البدء حتى المنتهى. ويدرك إبليس أنه يعاني أشد المعاناة، وأن ليس هناك عذاب أشد وأقسى مما نزل به، ولكن

خليلته ترى أن هناك ما هو أشد وأقسى، وأن ثمة لعنةً ألعَن من تلك اللعنة التي نزلت به، وهي قراءة شعر أدونيس. فقد يمنح الله الذوق لإبليس، وقد يعفو عنه ويعطيه براءة قديس، ويمنحه أرق الأحاسيس، لا لكي يغفر له، وإنما ليلعنه لعنة أشد. وهنا يتحقق عنصر المفاجأة، وهو من سمات الإبحرامة، لتكون قراءة شعر أدونيس لعنة قاسية تفوق اللعنة الاولى".

على أن لأدونيس بدوره لعنةً مخيفةً تَحيقُ بمن يتصدى له فيكشف زيفه، وقد تكلم عن هذه اللعنة وحذّر منها الصحفيُّ رجاء النقاش، إذ قال إن أدونيس "صاحب نفوذ أدبى ومادى واسع فى العالم العربى وفى الغرب على السواء"، وإنه عندما يواجهه هو أو أى كاتب آخر فإنه لا يواجه "رجلا ضعيفا لا يحمل فى يده سلاحا، فالأسلحة عند أدونيس كثيرة وغزيرة ومتنوعة وسهلة الاستعمال بإشارة منه. هو لا يتردد فى محاربتى والوقوف ضدى فى الصحف والمجلات والمؤسسات الثقافية التى له صلة بها وتأثير عليها".

ولنلاحظ أن كاتب هذا الكلام الهائب الراهب هو رجاء النقاش، الذى كان رئيسًا لتحرير عدد من أكبر وأشهر المجلات فى العالم العربى، فما بالنا بمن دونه؟ كما أشار الأستاذ النقاش إلى كتاب ذلك الشاعر النُّصَيْرى: "الثابت والمتحول" وما فيه من كذبٍ وتدليسٍ وزعمٍ لا ينهض على أى أساس بأن "المذاهب الباطنية فى الإسلام هى مصدر التجديد الثقافى والفنى والاجتماعى"، بخلاف أهل السنة "الذين كانوا وما زالوا يمثلون الجمود

فى الفكر والثقافة والفن"، وإن كان الأستاذ النقاش قد أسهم إلى حد ما فى صرف الأنظار عن الهدف الذى يصوب أدونيس ومن وراء أدونيس سهامهم المسمومة الفتاكة إليها، ألا وهو دين محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك بتركيزه فى اتهامه لأدونيس على كراهيته للثقافة العربية أكثر من كلامه عن معاداته للإسلام، على حين أن هذه الثقافة بالنسبة لنا نحن المسلمين لا تعنى إلا شيئا واحدا هو الإسلام، إذ إننا لم نصبح عربا ونَذُبُ فى الثقافة العربية إلا لأننا أحببنا الإسلام وذُبنا فيه، وإلا فما الذى كان عند العرب وجاؤونا به مما يستحق أن ننخلع له من ماضينا إلا الإسلام؟ أما حديث الأستاذ رجاء عن العروبة ومعاداة الأدونيس لها فقد يساهم، ولو عن غير قصد، فى تمييع الأمور وتعبيد الطريق أمام العدو ليتقدم، فى الوقت الذى يصيح هو نفسه به أنْ: "قفْ!"، مثلما دافع هو أيضاً عن باطنى نُصَيْرِى آخر هو حيدر حيدر، الذى ألف رواية بعنوان "وليمة لأعشاب البحر" هاجم فيها الله ورسوله والإسلام والمسلمين هجوما شنيعا، وحرَّض الفتاة العربية على الزنا والفحش، وعمل بكل ما أوتى من قوة ومن حيلة على تزيينه لها ودفعها فى طريقه، فهبّ الأستاذ رجاء النقاش وأصدر كتابا يدافع فيه عن حيدر حيدر و"وليمته"، التى افترى على الحق والحقيقة أيما افتراء حين زعم أنها إنما تصور قصة حب رقيقة معطرة، مما جعلنى أتوقف قليلا عن طبع كتابى عنها قبل عدة سنوات عندما علمتُ من أحد الأصدقاء الصحفيين أن هناك كتابا للأستاذ النقاش

صدر لتَوّه يدافع عن "الوليمة" وصاحبها، وذلك كى أضيف إليه عددا من السطور والفقرات أناقش فيها كلامه وأرد على ما فيه من محاولة لتحسين القبائح والشناعات التى فى الرواية، وأنبه القراء إلى أنه لا يوجد فيها إلا رائحة النتن التى تُشَمّ على بعد سبعين خريفا !

وبالمناسبة فالأستاذ النقاش ذاته هو الذى أشار إلى عَلَوِيّة أدونيس وباطنيته وذكر أنها هى التى سوّلَتْ له العدوان على الثقافة العربية (اقرأ: "الإسلامية")، فكيف لم تُثِرْ فيه علويةُ حيدر حيدر وباطنيته هذه الحساسيةَ التى أخذته تجاه أدونيس؟ ويجد القارئ الكلام المهم الذى كتبه الأستاذ النقاش حول أدونيس فى كتابه الصادر عام ١٩٩٢م عن دار سعاد الصباح: "ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء" فى الفصول التالية: "أيها الشاعر الكبير، إنى أرفضك"، و"مع أدونيس مرة أخرى"، و"ظاهرة العبث فى الشعر العربى المعاصر". وهو، رغم ملاحظاتى على بعض ما جاء فيه، كلام فى منتهى الأهمية أرجو أن يرجع القراء بأنفسهم إليه ليقرأوا ما يتضمنه من هتك للأستار التى تختفى وراءها مؤسسات الاستشراق والتبشير والتنصير، ومنها الجامعة اليسوعية فى لبنان، التى أعطت أدونيس درجة الدكتورية عن كتابه المذكور: "الثابت والمتحول"، وكيف يحرص المسؤولون عن هذه المؤسسات على دعم أمثال أدونيس وتعضيدهم إلى أن يصبحوا غيلانا متوحشة على النحو الذى وصفه الأستاذ رجاء النقاش مشكورا رغم كل شىء !

وقد ترك أدونيس وأمثاله من الشعراء بصماته على الأجيال الناشئة حتى أصبح من يُسَمَّوْن منهم زورا وبهتانا بـ"الشعراء" يَنْحُون هذا المنحى الغامض الذى ليس وراءه شىء بالمرة، لكن فريقا من النقاد للأسف لا يقرّون بهذا، بل يشغلون القارئ فى تحليلات فارغة من أى شىء نافع. وهذا مثال على الشعر والنقد اللذين من هذا النوع: فأما النقد فصاحبه هو د. أحمد يوسف على، وأما الشعر (الشعر مجازا على سبيل التسامح ليس إلا) فناظمه هو عيد صالح، الذى تحدث عنه الأستاذ الدكتور هو وأربعة شعراءَ آخرين فى دراسة له. إن الكاتب هنا يعترف بلسانه أن الشعر الذى سيتناوله شعرٌ غامض مقصود الغموض لا يستطيع القارئ أن يصل فيه إلى شىء، وإنْ عَلَّل ذلك بأن هذه هى طبيعة العصر بما يتميز به من تعقد الثقافات واختلاطها وما ينجم عن هذا من شعور بالعبث، وكأن التبحر الثقافى قرين الاضطراب والضياع الفكرى، وكأن الشعراء والنقاد الكبار الذين يقولون كلاما مفهوما له رأس وبدان ورجلان ليسوا مثقفين بما فيه الكفاية، وكأن هذا الشاعر الذى سنقرأ عنه بعد قليل هو صاحب ثقافة عالية راقية معقدة لم تتح لأحد من قبل، مع أنه ما زال فى بدايات طريقه المعرفى، بحكم سنه على الأقل. ولكن ماذا نقول فى الكلام الثخين الذى من شأنه أن يُمْلِىَ لكل شادٍ لم يَعْدُ طور الحَصْرَمة فى الغرور والرضا بضحولة الزاد الفكرى والأدبى؟

ورغم ذلك كله فإن الكاتب يضيع الوقت في دراسة النصوص المذكورة رغم ما قاله عن غموضها غير القابل للفهم ولا للخروج منه بشيء. على كل حال سأترك الكاتب يتكلم، وسأترك شاعره (شاعره تجاوزا، فما هو عندي بشاعر!) يُطلعنا على ما في جراب الحاوي. يقول د. أحمد يوسف على في بحث له قدّمه إلى مؤتمر دمياط الأدبي عام ٢٠٠٣م بعنوان: "العازفون الخمسة على أوتار الشعر"، وقد وجدته بالمصادفة وأنا أجوب أرجاء المشباك بحثا عما كُتب في فن "الإبيجرامة": "في هذه المتاهة (يقصد المتاهة الفكرية العالمية) يعيش شاعر اليوم في بلادنا (لاحظ، أيها القارئ، أن الكلام هنا عن بلادنا التي لا تستطيع أعداد كبيرة من طلاب جامعاتها أن يكتبوا أسماءهم كتابة صحيحة، ولا تساوي الشهادة التي يحصلون عليها أكثر مما تساويه شهادة "محو الأمية")، لذا تحول الشعر لديه إلى نص مفتوح على كل الأزمنة القديمة والحديثة والمعاصرة، وعلى كل الثقافات لكل الأمم: المكتوب منها والشفاهي، ومفتوح أيضا على كل الفنون، خاصة فنون الصورة. ومع أن الصورة تتسم بالسرعة والتغير، فإنها تتسم بقدرتها على الانتشار وتخطي حدود اللغات والثقافات والجغرافيا. وبما أنها كذلك فإنها قد تتسم بالغموض المقصود الذي يجعلها عرضة للتأويل والتفسير، مما يفتح باب الاختلاف وتعدد الرؤى، وتباين المواقف. هذا الغموض هو الذي نجده أحيانا كثيرة متلبسا بهذا النص الشعري المعاصر، وهو غموض يصل إلى حد العبث اللغوي على مستوى التراكيب

ومستوى الدلالات، بحيث يدفع القارئ دفعا إلى اليأس من البحث عن المعنى وراء الصورة، ويكفيه من الصورة أنها صورة، كما يكفى الطفل من دميته أنها تكلمه وهى لا تكلمه، وأنها تبكى وهى لا تبكى، فإذا اكتشف أنها ليست كذلك نفر منها وحطمها تحطيما .

والشاعر نفسه الذى صنع هذه الصورة يكفيه أنه شفى نفسه من وطأتها بجعلها على ورق يسافر إلى حيث لا يدرى، إذ يتلقاها جمهور متباين أشد التباين فى المواقف والاتجاهات والعواطف والانفعالات. فالحرص على الوضوح كالحرص على الفهم أصبح مطلبا عسيرا، إذ يحتاج الشاعر إلى من يفسر له طلاسم الخطاب السياسى أو الاجتماعى أو الدينى، أو الثقافى على المستوى المحلى أو العالمى، ولا يجد إلا نفسه مضطرا إلى الأخذ باجتهاده أو باجتهاد غيره، ولا ينجو هذا أو ذاك من قدْرٍ غير يسير من الغموض على الرغم من تدفق المعلومات والأخبار. واللغة التى يتوسل بها الشاعر وسيط غير محايد، بل إنه وسيط مراوغ ومخادع وينطوى على مكر التاريخ ودهائه، فهذا الوسيط هابط من التاريخ يحمل آثار السابقين، ومتلبس بأشواق الحاضرين، ويحاول الشاعر أن يضيف إليه وأن يجعله مهادنا مسالما، وأن يهذبه من بعض الدلالات ليستوعب دلالات أخرى. هذا الشاعر قد ينجح مسعاه، أو يتصور أنه كذلك، ولكنه مع ذلك يظل رهين لغته اللعوب (يعنى، بالعربى الفصيح الذى يفهمه مثلى ولا يفهم سواه، أنه ما من أحد من القُرّاء أو الكُتّاب يستطيع أن

يفهم شيئًا فى أى شىء، فها هو ذا كل شىء قد تحول إلى طلاسم كما يزعم الكاتب، ومن بينها كلامه هذا الطِّلَّسْمى. فلم إذن يا ترى يُعَنِّى نفسه بمحاولة الشرح ما دام لا أمل هناك فى فهم ولا فى تفسير؟) .

محنة الشاعر إذن محنة عصيبة فى هذا الزمان، وهو يدرك مرارتها، لذلك نجد صُوَره صُوَرًا مفعمة بالشكوى، عامرة بالسخرية، زاخرة بالمفارقة على مستوى الرؤية الفكرية، ومستوى تراكيب اللغة، ونجد صاحبها شغوفًا بارتداء الأقنعة التى يستعيرها من التاريخ، فيرتدى قناع المتنبى، أو فينوس، أو كيوبيد، أو سقراط، كما يرتدى قناع نجيب سرور، أو صلاح عبد الصبور، أو يوسف إدريس، أو يرتدى عمامة شيخ المجددين أمين الخولى أو زوجته عائشة عبد الرحمن (عشنا وشفنا عائشة عبد الرحمن ترتدى عمامة!)، كما يرتدى بساطة يحيى حقى، أو غواية فرويد، أو انقسام الشخصية على نفسها، أو يستعير رداء المتصوفة ويتكلم كما يتكلمون بالرمز والإشارة، أو يترك كل ذلك ويستحضر قناع الأنثى المدينة، أو الزوجة، أو الابنة، أو المرأة اللعوب.

هذه الأقنعة، وإن تعددت، تخفى وراءها ذاتًا واحدة تبدَّتْ فى عدة صور كما أشرنا، لكنها تنطلق من الموقف الغنائى، وهو الموقف الفردى الذاتى الذى لا نسمع غيره فى القصيدة، وإن كان الشاعر ارتقى بهذا الموقف حين امتلك القدرة على الإنصات لإيقاع عصره وثقافاته وثقافة الآخرين، فلم يعد

سجين ذاته المغلقة لا يرى غيرها، ويرى الكون من منظورها الشديد الضيق.
كل هذا نجده فيما بين أيدينا من الشعر...

أما المجموعة الأولى (أى من المجموعات الخمس التى تناولها الكاتب بالنقد) فهى "أنشودة الزان" لعيد صالح من أبناء دمياط ومن إصدارات هذا الفرع: "سلسلة إصدارات الرواد- فبراير ٢٠٠٢"، وتضم أكثر من أربعين نصا شعريا مكتوبا على أساس التفعيلة الحرة، وقد مال الشاعر فى هذه المجموعة إلى كتابة النص الشعرى القصير والمتناهى فى القصر...

وتنفرد مجموعة "أنشودة الزان" بين هذه المجموعات بكونها تضم أكبر عدد من النصوص الشعرية القصيرة والمتناهية فى القصر، إذ يتكون نص "عابرون/ أمين الخولى" من جملتين أو ثلاثة:

ليست فـــــــاتحـــــــة
لقـــــراءة كـــــف أو رجـــــع صـــــدى
كـــــنت أتابـــــع شـــــيخ الأمـــــناء
من جـــــامعة القـــــاهـــــرة
وحتـــــى آخـــــر دنـــــياى

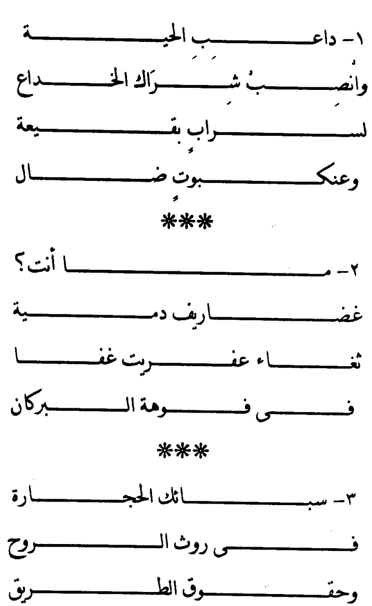
هذه النصوص الشعرية القصيرة، وشديدة القصر، هى لون من ألوان الكتابة الشعرية اسمه الإبيجرامة، وهى كلمة يونانية مركبة من كلمتين معناهما الكتابة

على شىء . وفى البداية كانت تعنى النقش على الحجر فى المقابر إحياءً لذكرى المتوفى أو تحت تمثال لأحد الأشخاص.

والمقصود من هذا المصطلح نقديا هو القصيدة القصيرة التى تتميز بتركيز العبارة وإيجازها وكثافة المعنى، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحا أو هجاء أو حكمة. ويصفها كولردج بأنها كيان مكتمل صغير، جسده الإيجاز وروحه المفارقة. وفى "جنة الشوك" لطه حسين أجمل مقومات هذا اللون من الكتابة الشعرية فى القصر والتأنق الشديد فى اختيار الألفاظ بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكون المعنى أثرًا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا .

وقد مال الشاعر عيد صالح فى فن الإبيجرامة إلى استدعاء شخصيات الشعراء (نجيب سرور/ صلاح عبد الصبور) وإطلاق اسميهما على النص القصير، واستدعاء شخصية روائية (يوسف إدريس) وشخصية فكرية علمية (أمين الخولى) . ولا يخفى ما لهذه الشخصيات من دلالات فنية وعقلية وفكرية، ومن أثر فى الحقول التى أنجزت فيها وأبدعت. وهذه الشخصيات جمعت بين العقل والإرادة والقلب على حد إشارة طه حسين لمقومات فن الإبيجرامة. أما الإبيجرامات الأخرى عند عيد صالح فقد اختار لها موضوعات يدل عليها اسم النص القصير مثل "غواية/ تيه/ سلافة/ تجريد/ سديم/ شجب/ أسن/ مَنْ/ لعبة/ ملكوت/ انخطاف/كشف/ حالة" (ليلاحظ

القارئ ما لم يشر إليه الكاتب من تقليد عيد صالح لعناوين المقطوعات فى كتاب طه حسين: "جنة الشوك" فى اقتصاره على كلمة واحدة فى كل العناوين) ثم عنوان "قصائد قصيرة جدا"، وهى ثلاث قصائد متناهية فى القصر:



١- داعـــــب الحيـــــة
وانصِـــــبْ شِـــــرَاكَ الخـــــداع
لســـــرابٍ بقـــــيعة
وعنكـــــبوتٍ ضـــــال

***

٢- مـــــا أنت؟
غضـــــاريف دمـــــية
ثغـــــاء عفـــــريت غفـــــا
فـــــى فـــــوهة الـــــبركان

***

٣- سبـــــائك الحجـــــارة
فـــــى روث الـــــروح
وحقـــــوق الطـــــريق

ويغلب على هذه النصوص التأمل العقلى شديد التركيز إلى درجة الغموض الموغل الذى تعكسه العلاقات الدلالية للتراكيب مثل قول الشاعر فى نص قصير جداً اسمه "مَنْ":

مـــن يفصـــل بـــين الخـــيط الأبـــيض
والخـــــــيط الأســـــــود
أو يصـــــــــــعد
فـــوق الظـــل المحـــدودب
يصـــطاد الـــثلج العـــائم
خـــارج مـــنطقة الجـــذب

ففى الجزء الأول من هذا التساؤل "من يفصل بين الخيط الأبيض والخيط الأسود" لم يكتمل الاقتباس حتى تكتمل الدلالة، فالخيطان يدخلان فى نسيج شيء واحد لم يذكره الشاعر فغمضت الدلالة، وذهب فى الجزء الثانى من التساؤل إلى جمع مفردات ذات مجالات متباعدة ليصنع مجازا أشد غموضا من سابقه، ويصل هذا الغموض اللغوى والمجازى الشديد إلى درجة اللعب باللغة، وعبثية الدلالة فى نص أسماه: "لعبة":

نحـــن إذن فـــى وقتيـــنا:
وقـــت لـــنؤلف وقـــتا
ينـــتظم الأوقـــات

ووقـــت ينســـف وقتيـــنا

كـــى نـــبدأ مـــن صـــفر الـــوقت

نعـــيد الأوقـــات حظيرتهـــا

حتـــى لا تخـــرج عـــن وقـــت الأوقـــات

وفى نص آخر من نصوصه القصيرة يتجلى تكثيف الدلالة وتركيزها جمالا وإشراقا واختصارا حين يقدم يوسف إدريس هذا التقديم الجميل:

شـــامخ كالجـــبال

وكالنـــيل

حـــين كـــان

أيامـــه ولياليـــه

نداهـــة مـــن زمـــان الفحـــولة

والجـــرح كـــان ينـــز

والـــبهلوان علـــى جســـد الأرض

والفـــرافير

لا تســـتطيع

بأوجاعهـــا

أن تطـــير

فقد قرن شموخ يوسف إدريس بظاهرتين طبيعيتين إحداهما سائلة: النيل بكل رصيده التاريخي والاجتماعي في حياة المصريين، والثانية: الجبال، وهي جامدة راسية لا تزول، وربط هذا الشموخ بزمن عطائه الأدبي الجميل، ثم اتجه بعد هذا التصوير المركز إلى الاعتماد على المفارقة، إذ ذكر أحد أعمال إدريس: "الفرافير" ثم فصلها عن كونها عَلَمًا على عمل وجعلها عَلَمًا على نوع من الطيور، وعاد وأخذ من مضمون "الفرافير" العمل ما يصوره من أوجاع لا تجعل هذا الطائر أن يطير".

وليس لى بعد ذلك كله من تعليق إلا أن أقول، وكلى أسى وحزن: حسبنا الله، ونعم الوكيل! لكن السؤال الذى يحيرنى هو: كيف، يا ترى، قد صنَّف كاتبنا هذا الذى سماه: "أشعارا" لعيد صالح ضمن فن الإبيجرامة، وهذه الأشعار غير قابلة للفهم أصلا كما قال الكاتب نفسه، فضلا عن أن تكون فيها مفارقة؟ وطبعا لا أظن القارئ إلا قد لاحظ المقدار المهول من ثقافات عصرنا مما عندنا ومما عند الآخرين فى القديم والحديث والبحر والأرض والجو على السواء على اختلاف ثقافات هؤلاء الآخرين وفكرهم وآدابهم فى هذا الشعر العبقرى الذى لم تلد مثلُ ناظمه ولادةٌ: لا بنت المستكفى ولا بنت الذى لم يستكف! أما أنا فقد استكفيت، بل لقد أُصِبْتُ بالدوار من هذا الكم الهائل من الثقافة الذى يخرّ من جنبات كل سطر فى ذلك .

الشعر، بل من جنبات كل تفعيلة، بل من جنبات كل كلمة، بل من جنبات كل حرف بحيث لم أستطع من تزاحم الفكر والثقافة أن أفهم شيئا .

الحق أنه كان أحرى بالكاتب، بدلا من تنخين آذان هذا الشاب المسكين الخالى من الموهبة والثقافة على السواء فيما هو واضح مما قرأناه له هنا، أن ينصحه بالمزيد من القراءة والتأدب بعيون الشعر والنثر والنقد وألوان الثقافة المختلفة، الثقافة الحقيقية لا الأفكار الخديجة المنتوشة من هنا ومن هاهنا، وأن يستمر طويلاً فى التدرب على الكتابة السليمة المفهومة قبل أن يفكر مجرد تفكير فى نظم شىء، وهذا إن كان شاعرا أصلا! وأرجو أن يقرأ هو وأمثاله ما كتبه الأستاذ رجاء النقاش فى كتابه السالف الذكر عن أدونيس وشعر العبث وشعرائه، ومنهم مجدى ريان، الذى وصف النقاش ما كتبه بأنه لا شعر ولا نثر، فلعلهم إن قرأوا ذلك اهتدَوْا إلى ما يَصْلُح به أمرهم.

والآن مع محمد عباس. وإذا كان أحمد مطر يتظاهر بالرعب من الحاكم وجلاوزته مُخْرِجًا فى ذات الوقت لسانه على سبيل السخرية والتهكم، فمحمد عباس فى "إعلانات مبوبة" لا يعرف هذه المواراة ولا يصطنع ذلك الأسلوب مع أعداء الأمة. إنه كبعض أبطال المصارعة الحرة الذين ما إن يصعد الواحد منهم على الحلبة حتى ينهال لكما فى خصمه قبل أن يعطى الحَكَمُ إشارةَ البدء، بل دون أن يترك هو لذلك الخصم فرصة كى يستعد . ولنقرأ

بعضا من "إعلاناته المبوّبة" التى تتجلى فيها الأُنْقوشة النثرية على أبرز وأقوى ما يكون:

"مطلوب قارئ عنده دم، عنده شعور، وضمير، وإحساس، ووعي، يبحث عن سَمّ خِيَاط يرى منه دليلا على وجود ولو قطيرات من الأمل، يُعِنّه على الحياة ويُبْعدُن عنه الموت، حالته خطيرة. الاتصال: قلب مصر القديمة، أو الحسين والأزهر وبولاق وخان الخليلي وخمسة آلاف قرية ومدينة.

***

بانوراما رائعة، فرصة التاريخ، أماكن غير قابلة للتكرار، وسط العالم، مساحات تبدأ من خمسين ألف كيلو متر مربع إلى مليونين ونصف، يمكن تجزئة الوطن حتى أربع قطع أو خمس، كما يمكن التقسيط، الوسطاء والسماسرة يمتنعون، فنحن الوسطاء والسماسرة. الاتصال: سفاراتنا في الخارج.

***

للبيع أو للإيجار مفروش، لبلاد أجنبية ولفترات طويلة، مليون كيلو متر مربع، ناصيتين بحريتين، عراقة التاريخ وعبق الماضي، سكان طيبون، في حالهم مطيعون، لا يثورون مهما ظُلموا، أذلة جبناء، يرضخون لكل مستأجر جديد.
(الاتصال: من لا يعرف حتى الآن كيف يتصل بنا لا يتصل).

***

رئيس تحرير أحيل إلى المعاش يبحث عن عمل، خبرة أربعين عاما في الكذب، لم تسجل عليه كلمة صدق واحدة طيلة حياته، مستعد لأن يهاجم في المساء بكل شراسة ما دافع عنه في الصباح بكل حماسة، لا يقيد مواهبه ضميرٌ ولا يمنعه عن فعلٍ شرفٌ، لسانه مدرب على لغات شتى، وكذلك قلبه، مستعد لمدح كل دول العالم إلا مصر. الهجوم على الإسلام عنده تقدم وحضارة، لكن على اليهودية تخلف وهمجية وعداء للسامية.

***

شيوعي سابق، خالي عمل بعد انهيار الكتلة الشيوعية، دارس لفلسفات التاريخ، مستعد لتحويل الفلسفات الاشتراكية للخدمة على موجات برامج النظام العالمي الجديد. الدفع بالدولار الأمريكي فقط.

***

مصانع وطائرات لم تُسْتَعْمَل، سوف يتم تكهينها، للبيع. المجاهدون يمتنعون، نقبل عطاءات الدول المرتزقة... و... المرتزقة. الاتصال سري.

***

دبابات كالجديدة: لم تُسْتَعْمَل في حرب حقيقية، ولا أصيبت بأي سلاح مضاد للدروع، قامت بعمليات الحراسة ومواجهة الشغب، آثار بسيطة على الدهان ناتجة عن حجارة الأطفال الإرهابيين ودمائهم (لم نستطع غسلها

رغم استعمال كل مساحيق التنظيف ولا إخفاءها رغم استخدام كل أنواع الدهان) . تباع بحالتها .

***

رئيس تحرير يطلب للعمل بصحيفة كتابا بلا مواهب كي تبرز "لاموهبته" .

***

مطلوب أبناء وأحفاد لا يحتقروننا، لا يشمئزون من انتمائهم إلينا، ويلتمسون لنا العذر ويصفحون عنا، فقد كنا أضعف من أن نحق حقًا أو أن نبطل باطلاً، ولم نكن نملك شجاعة المواجهة، ولا شرف الرغبة في الاستشهاد" .

ولعل القراء قد لاحظوا أن بداية "الأُنْقُوشة" عند الدكتور عباس هى فى ذات الوقت نهايتها . إنه لا يدخر لنا مفاجأة يباغتنا بها فى ختام إعلانه فتنقلب بها وجهة الكلام إلى الناحية المضادة، بل إنه ليفاجئنا بما يريد أن يفاجئنا به منذ البداية . إنه (حسبما قلت) كبعض أبطال المصارعة الحرة الذين ما إن يصعد الواحد منهم على الحلبة حتى ينهال لكما فى خصمه قبل أن يعطى الحَكَمُ إشارةَ البدء، بل دون أن يترك هو لذلك الخصم فرصة كى يستعد . وهذا شىء جديد على فن الأناقيش، ومن الممكن أن نقول إن الكاتب لم يكن يضع فى حسبانه أن يكتب شيئا من نماذج ذلك الفن البتة،

وكذلك من الممكن الزعم بأن ما فعله إنما هو تجديد أدخله على تركيبة هذا الجنس الأدبى، وأنت وما تختار من هاتين الفرضيتين. وليس شرطا أن يكون التجديد عن وعى وإدراك، بل المهم أن يقع التجديد، أما النيات فمكانها الحساب الإلهى. ثم إن الإبداعات كثيرا ما تأخذ طريقها إلى دنيا الواقع فى الوقت الذى يكون فيه صاحبها منوَّمًا أو كالمنوَّم. ولو سألته فلربما كان جوابه أنها هكذا قد حدثت، والسلام، وأنه لا يعرف كيف حدثت. وليس فى هذا ما يؤخذ عليه، فالذهن الإنسانى قد يعمل بناءً على ما تم له من برمجة غير محسوسة ولا متعمَّدة، برمجة قوامها طول التجارب وكثرة التكرار حتى لتستحيل ملكة الإبداع إلى ما يشبه الفطرة المركبة منذ الخليقة أو الصفة الموروثة عن آباء المبدع فهو لا يملك من أمرها شيئا. كذلك أنت وما تختار من المواقف تجاه ما تتضمنه هذه الأقاقيش من أفكار وآراء: رفضًا أو موافقةً، مشروطةً أو غير مشروطة، لكننا هنا إنما ندرس أقاقيشه من الناحية الفنية المحضة، أما الموقف من مضمونها فمسألة أخرى تخص القراء: كلٌ على حدة حسبما يتراءى له.

الاستعراب والأدب المقارن

ينبغى أولا أن نميز بين "الاستعراب" و"الاستشراق"، هذين المصطلحين اللذين كثيرا ما يُستخدَمان بمعنى واحد عندنا فى الوطن العربى ومن لَدُنْ بعض المستشرقين على السواء: فأما "المستشرق" فهو ذلك الباحث الغربى الذى يجعل موضوع دراسته حضارات الشرق دينًا ولغةً وآدابًا وتاريخًا وجغرافيةً وسياسةً واقتصادًا وحروبًا وعادات وتقاليدَ وأعلامًا وقادةً. . . إلخ، بما يضع "الغرب" (الغرب فقط) فى مواجهة "الشرق" (الشرق كله: عربًا وفرسًا وأتراكًا وهنودًا وصينيين وزنوجًا . . . وهلم جرا)، وأما "المستعرب" فالمقصود به هنا هو أى باحث من أى بلدٍ أو قومية كانت (عدا العرب بطبيعة الحال) يتخذ من حضارة العربِ (العربِ وحدهم) ميدانا لدراسته. أى أن المقابلة هنا ليست بين الشرق والغرب، بل بين العرب وغير العرب، ومن ثم فليس "الاستعراب" مقصورا على الغربيين من أوربا وأمريكا الشمالية وأستراليا، بل يتسع ليشمل النيجيرى والغانى والإسرائيلى والتركى والإيرانى والهندى والصينى والأوزبكستانى واليابانى والأمريكى اللاتينى. . . الذى يدرس هذا الجانب أو ذاك من حضارة العرب، وإن كان الذى يهمنا الآن هو الجانب الأدبى من هذه الحضارة.

وبهذا الترتيب نَخْرُج من تلك الدائرة الضيقة التى حصرنا فيها أنفسنا على مدى عقود وعقود، وهى دائرة الاستشراق التى لا نسمع فيها إلا وجهة النظر الغربية فى حضارتنا وآدابنا، مع أنها ليست إلا وجهة نظر واحدة، فضلا عما ثبت لنا أن وراءها فى كثير من الأحيان (إن لم نقل صادقين: "فى معظم الأحيان") دوافع غير علمية: من سياسية واقتصادية ودينية وأخلاقية يراد بها إفقادنا الثقة بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا وتركيعنا للهيمنة الغربية التى يحاول أصحابها إيهامنا بأنها تمثل الحق المطلق والقوة الكاسحة. إن مفهوم "الاستعراب" بهذا المعنى الذى أطرحه هنا من شأنه أن يُطلعنا على وجهات نظر أخرى إلى آدابنا، ومن ثم تتاح لنا الفرصة للمقارنة بين مواقف "المستعربين" المختلفة من نيجيريين وسنغاليين وافريقيين جنوبيين وأتراك وإيرانيين وصينيين ويابانيين. . . من أدبنا ومدى اتفاقهم أو تقاربهم أو تباعدهم أو اختلافهم حول هذه القضية أو تلك من قضاياه، ومعرفة الأعمال الأدبية التى تحظى أكثر من غيرها باهتمامهم، والأسباب التى مكنت لها من هذه الحظوة، ومدى تأثر هذه الطائفة أو تلك منهم بأديانهم أو مذاهبهم أو مواقف حكوماتهم وشعوبهم من العرب مثلا. وقد مر بنا، فى فصل سابق من الكتاب، الباحث الكورى الذى يقارن بين الأدب العربى وأدب بلاده، فقد انتقد بل هاجم مقولة "المركزية الأوربية" التى ينطلق منها الباحثون الغربيون فى مجال الأدب المقارن، وهى

نفس النقطة التى ينطلق منها عادةً المستعربون الغربيون، الذين نطلق عليهم فى الوطن العربى: "المستشرقون".

ولعل من المناسب هنا أن نذكر بعضا من أسماء المستعربين الأفارقة والآسيويين ممن لا نعرفهم معرفتنا بنظرائهم فى الغرب: فمن هذه الأسماء عبد الله عبد القادر (من جامعة نيروبى بكينيا)، وسالم على بو بكر (من جامعة جومو كينياتا بكينيا أيضا)، وسيد على سيسى (من السنغال، وله مثلا كتاب عن الأدب العربى فى السنغال)، ومحمود ابراهيم أيوب (من السنغال أيضا، وهو الأمين العام لرابطة علماء المغرب والسنغال، وله اهتمامات بالحوار الفكرى بين العرب والأفارقة وتأثير الفكر العربى على نظيره الإفريقى)، وعبد الواحد آيتى (وهو إيرانى، وقد ترجم القرآن الكريم إلى الفارسية، كما ترجم كتاب حنا الفاخورى فى تاريخ الأدب العربى أيضا)، ومحمد رضا (مؤلف كتاب "الشعر العربى المعاصر" بالفارسية)، وعلى حسين محفوظ (من إيران أيضا، وصاحب كتاب "المتنبى وسعدى" فى الأدب المقارن)، وسعيد واعظ (وهو إيرانى كذلك، وله كتاب "مختارات من الشعر العربى" مع شروح وتعليقات)، وفيروز حريرجى (إيرانى أيضا، وعضو مجمع اللغة العربية بدمشق)، وعبد الحميد الفراهى (الهندى، وله مؤلفات عن البلاغة العربية)، وحافظ غلام مصطفى (صاحب كتاب "Religious Trends in Pre-Islamic Arabic Poetry"، وهو هندى أيضا). ويمكن أن نضيف أيضا الباحث

الكورى سى وُنْ تشانج (Se- Won Chang) الذى سلفت الإشارة إليه فى معرض الكلام عن جهده فى المقارنة بين أدب بلاده والأدب العربى . . . وهذه بطبيعة الحال قطراتٌ جدُ قليلة .

والمعروف أن هناك أقساما لدراسة الأدب العربى فى كثير من الجامعات الإفريقية والآسيوية . وقد كنت منذ سنوات غير بعيدة على وَشْك السفر إلى أوزبكستان للعمل أستاذا زائرا لذلك الأدب بإحدى جامعاتها ، إلا أننى بسبب بعض الظروف الخاصة قد عدلتُ عن الأمر . كما ترددتْ على قسم اللغة العربية فى آداب عين شمس فى ذلك الوقت بعض الأستاذات الجامعيات الأوزبكيات بغية توثيق العلاقة بين جامعة عين شمس وجامعتهن فى هذا المجال، وقد أعطيتهن بعض مؤلفاتى فى النقد الأدبى والدراسات الإسلامية على سبيل الهدية لمكتبة كليتهن لتكون فى خدمة الطلاب والباحثين، وتعزيزا للعلاقة بين الجامعتين، وكذلك بين الأمتين. وأذكر أيضا أننى كنت فى زيارة لإحدى دور النشر المصرية منذ سنوات أربع، فوجدت هناك بعض الناشرين الماليزيين الذين جاؤوا لشراء كميات كبيرة من كتب الأدب العربى وغيرها . كما ظهر فى بعض الصحف المصرية منذ فترة إعلانٌ عن حاجة سلطنة بروناى لأساتذة جامعيين عرب لتدريس الأدب العربى والعلوم الإسلامية. وتستعير اليابان أساتذة مصريين لتدريس اللغة العربية وآدابها فى

المرحلة الجامعية. وهذه ليست إلا أمثلة قليلة فقط استمددتها من معلوماتى الشخصية.

ومعروف كذلك أن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين أدب أمة من الأمم وآداب الأمم الأخرى. وهناك من المقارنين، كما نعلم، من يَرَوْنَ أنه لا بد من اكتشاف ما بين الآداب موضوع المقارنة من صلات، ومن محاولة تحديد المعابر التى تم تلاقيها من خلالها والعوامل التى تقف وراء ذلك... إلخ. ولا شك أن الترجمة الأدبية وكتابات الأجانب عن أدب أمة ما تمثلان أهم هذه العوامل، ولا شك أيضا أن الدور الذى يقوم به المستعربون بالنسبة لتعرف شعوبهم بالأدب العربى هو من الأهمية والخطورة بمكان مكين، ومنهم أولئك الغربيون الذين يتخصصون فى آداب الأمة العربية والذين قاموا ويقومون بترجمة الكثير من النتاج الأدبى العربى، وهو ما يدل على عدم صحة المقولة التى أطلقها إيفان بولد بتزار الجرىّ فى كتابه: "الدول الكبرى والدول الصغرى" (عام ١٩٧٩م)، مؤكدا أن الترجمة تتم دائما فى اتجاه أُحَادِىّ، إذ تبادر الدول الصغيرة إلى ترجمة الأعمال الأدبية القيّمة عند الدول الكبرى، على حين أن العكس غير صحيح، وإلا فماذا نقول فى الأعمال الأدبية الكثيرة التى قام المستعربون الغربيون وما زالوا يقومون بترجمتها إلى لغاتهم المختلفة، وهم (كما نعرف) ينتمون إلى دول كبرى، فى حين أن الأدب العربى هو أدب دول صغيرة كانت تحتلها تلك الدول الكبرى نفسها إلى عهد قريب؟ إن هذه الدعوى إنما

تصحّ لو كان الكلام عن ترجمة العلوم الطبيعية مثلا، أما الترجمات الأدبية فلها شأن آخر، وإن كانت الأعمال المترجمة من الأدب العربى القديم إلى اللغات الأوربية حتى الآن أكثر من نظيراتها من الأدب الحديث والمعاصر بوجه عام فى حدود علمنا .

على أن نشاط المستعربين لا يقتصر بطبيعة الحال على ترجمة نصوص الأدب العربى، بل يمتد ليشمل البحوث والدراسات التى تتناول هذه الناحية أو تلك من ذلك الأدب: فمنْ كُتُب عن تاريخ الأدب العربى عبر عصوره جميعا أو فى واحد أو أكثر من هذه الأعصر فحسب، إلى دراسات تدور حول شاعر من شعرائه أو قصّاص من قصّاصيه أو واحد من كتّاب الرسائل أو المقامات فيه، إلى بحوث حول هذا التيار أو ذاك من تياراته الفنية أو الفكرية، أو الوشائج التى تصله بأدب هذه الأمة أو تلك، أو مكانته بين آداب العالم، أو محاولة استخلاص صورة العربى العقلية والنفسية والخلقية من نصوصه . . . إلى آخر ما تتناوله الدراسات الاستعرابية، وهى كثيرة.

وهذا يقودنا إلى الشكوى التى نسمعها من بعض المتخصصين العرب فى ميدان الأدب المقارن، إذ يعلنون أسفهم على أن دراسات الأدب المقارن لدى الغربيين لا تتعرض للأدب العربى بشىء إلا على سبيل الإشارة العارضة فى بعض الأحيان. وهى شكوى ينبغى ألا تنسينا أن الأدب العربى إذا كان لا يلفت انتباه المقارنين الغربيين فإنه، فى المقابل، يحظى باهتمام المستعربين

الشديد: ترجمةً لنصوصه وتأليفًا للدراسات والبحوث حوله، فضلا عن اهتمام المقارنين العرب به، وكذلك المقارنون المحبون له من خارج أوربا، واتخاذهم إياه موضوعا لدراساتهم. وهنا تأتى الخطة التى أقترحها، وهى خطة قد تبدو شديدة المثالية وعلى قدر كبير من الطموح الذى يمكن أن يُتّهَم بأنه مثبّط للعزائم، بيد أنى أسارع من الآن فأقول إنها، وإن كانت كذلك إلى حد ما، لا تعنى أبدا أننا أمام خيارين اثنين ليس غير: فإما أن نحقق أهدافنا بحذافيرها وعلى وجه الكمال، وإما ألا نفعل شيئا على الإطلاق. إن رحلة "الألف ميل" إنما تبدأ بخطوة واحدة كما يقال، والمهم أن نبدأ، والأفضل أن تكون البداية صغيرة، حتى إذا ما كسبنا بعض الأرض تقدمنا لنكسب أرضا أخرى... وهكذا دواليك، فإما بلغنا هدفنا الأبعد، وإما قطعنا شوطا أو أشواطا من الطريق إليه. ثم إن ما لن نقدر نحن على تحقيقه يمكن أن تحققه الأجيال التى تأتى بعدنا، جريًا على سياسة "النفس الطويل". المهم التخطيط، والإعداد السليم، والمزج بين المثالية والواقعية: المثالية فى التخطيط وتحديد الأهداف، والواقعية فى رصد الإمكانات وتقسيم العمل إلى مراحل ومناطق، ثم البدء على بركة الله. وأيا ما يكن الأمر فإن ما لا يُدرَك كله لا يُترَك كله.

والخطة التى أقترحها تتلخص فى استقصاء كل ما كتبه المستعربون فى جميع أرجاء البسيطة عن الأدب العربى أو ترجموه من نصوصه، ثم تسجيله وتصنيفه، والعمل على ترجمة النماذج الدالة منه إلى لسان الضاد وتلخيص

الباقى ووضعه بين أيدى الباحثين العرب، وتخصيص بعض الدوريات وعقد المؤتمرات والندوات لهذا العمل. ويحتاج ذلك الأمر إلى أموال طائلة، وإلى الاستعانة بجهود الأساتذة العرب الذين يعرفون لغات المستعربين المختلفة ويهتمون فى ذات الوقت بلغتهم هم وآدابها حتى لو لم يكونوا متخصصين فيها، ويأتى على رأس هؤلاء بطبيعة الحال أساتذة أقسام اللغات الأوربية والشرقية والإفريقية، كما يمكن (بل يجب فى بعض الحالات) طلب العون من نفر من المستعربين أنفسهم، وبخاصة ممن يستطاعهم الكتابة والحديث باللغة العربية. . . وهكذا.

ولسوف نجد بين أيدينا عندئذ مقدارًا هائلاً جدًّا من النصوص والأعمال العربية المترجمة إلى عدد من لغات العالم شرقيها وغربيها، وكمًّا ضخمًا شديد الضخامة من الدراسات التى تبحث فى تاريخ هذا الأدب وفنونه وتياراته وقضاياه وأعلامه ومكانته بين الآداب العالمية والمقارنة بينه وبين تلك الآداب، ومن كتب الرحلات التى تصف البلاد العربية وشعوبها وعاداتها وتقاليدها وفنونها وآدابها الشعبية. . . إلخ، مما لا نعرف عنه إلا القليل النادر الذى ينحصر مع ذلك داخل نطاق الاستعراب الغربى، وبالذات البريطانى والأمريكى والفرنسى. وكثير من هذه الدراسات يدخل دخولا مباشرا فى نطاق الأدب المقارن أو يتصل به على الأقل اتصالا وثيقا. ويمكن بل ينبغى أن نجعل من هذه الدراسات شعبة من شعب الأدب المقارن فى جامعاتنا.

وفى هذه الحالة يجب على طالب الدراسات العليا الذى يريد أن يتخصص فى هذا الميدان أن يتقن لغة أجنبية: شرقية أو غربية على الأقل وأن يقوم بترجمة عمل من أعمال المستعربين مع التعليق على ما جاء فيه من أفكار (ويا حبذا لو أضاف إلى تعليقاته على العمل دراسة له)، وذلك فى كل مرحلة من مراحل دراساته العليا: أثناء السنة التمهيدية، ثم اثناء إعداده أطروحة الماجستير، ثم أثناء إنجازه رسالة الدكتورية، بل عند تقدمه أيضا للترقى إلى درجة الأستاذ المساعد فالأستاذ.

وتظهر أهمية تلك الدعوة فى ضوء ما ينادى به مثلا د. طه ندا، الذى يرى وجوب استبدالنا الاهتمام بالمقارنة بين أدبنا وآداب الأمم الإسلامية باهتمامنا الحالىّ بالمقارنة بين آداب الأمم الغربية بعضها وبعض (د. طه ندا/ الأدب المقارن/ دار المعرفة الجامعية/ الإسكندرية/ ٥- ٦. وقد أولى د. سعيد علوش هذه النقطة لدى ندا ما هى أهله من الاهتمام وسلط الضوء عليها فى كتابه: "مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى"/ الشركة العالمية للكتاب ببيروت، وسوشبرس بالدار البيضاء/ ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م/ ٦٢٨- ٦٣١).

ثم إن تحقيق المُقْتَرَح الذى أعرضه هنا سوف يطلعنا على المكانة التى يحتلها أدبنا فى اهتمامات الدارسين والباحثين من الشعوب الأخرى، والعيون التى ينظرون بها إليه وإلينا، ونقاط الضعف أو القوة فيه من وجهة نظرهم

ومدى غناه أو فقره فى رأيهم، مع اجتهادنا فى ذات الوقت للتعرف إلى الأسباب والعوامل التى كونت وجهات النظر هذه.

أما كيف نستطيع وضع أيدينا على أعمال هؤلاء المستعربين، فمن الممكن مثلا الاتصال بالأحياء منهم، ويفضل أن يتم هذا الاتصال من خلال الأساتذة العرب الذين يعرفونهم معرفة شخصية أو لهم اهتمام خاص بهم واطلاع على مؤلفاتهم. كما يمكننا الاستعانة بالكتب التى تعرض فكرهم أو تترجم لهم، وكذلك الدوريات التى يصدرونها أو ينشرون فيها. ومن الممكن أيضا دعوة بعضهم لإلقاء محاضرات فى الجامعات والمنتديات العربية.

وبالمثل تمثل المؤتمرات والندوات العالمية فرصة جدّ ثمينة للتعرف إليهم والحصول على ما يستطاع الحصول عليه من بحوثهم وكتبهم. وقبل ذلك كله لا بد من مراجعة فهارس المكتبات، وبخاصة فى البلاد التى ينتمى إليها هؤلاء المستعربون. ولا شك أن دور الملحقيات الثقافية فى تلك البلاد مما لا يمكن إغفاله... وهكذا، وهكذا. والعبرة أن يكون وراء هذا كله قلوب حمية لا تفتّ فيها العقاب، وأموال سخية تذلل الصعاب، وتخطيط سليم، ونفس طويل. إنها مهمة خطيرة لمن يعرف أبعادها وتداعياتها والثمار المرجوّة منها.

والآن، وبعد الانتهاء من رسم الخطوط العامة لاقتراحى المذكور، أتقدم خطوة أخرى فألحق بهذا المقترح دراستين تطبيقيتين لعملين من أعمال الاستعراب فى الحقل الأدبى: أولاهما حول كتاب المستعرب البريطانى أ. ج.

آربرى: "Arabic Poetry, A Premier for Students"، والثانية حول بحث المستعرب الفرنسى لوى ماسينيون عن أبى الطيب المتنبى شاعر العربية الأكبر بعنوان " Mutanabbī devant le siècle ismaélien de L' Islam". وقد طُبع كتاب آربرى على مطابع جامعة أوكسفورد فى عام ١٩٥٦م، ويقع فى مائة وخمس وسبعين صفحة من القطع المتوسط، ويضم إحدى وثلاثين قصيدة بدءا من العصر الجاهلى حتّى عصرنا الحديث: أولاها لامية السَّمَوْأَل المشهورة، وأخراها قصيدة معروف الرُّصَافى الشاعر العراقى التى مطلعها:

صــاحِ، إن القلــوب فــى غلــيانِ * فــبماذا يطــرّق المَلَــوان؟

ولم يُورد آربرى شيئًا من الشعر الذى قيل بعد ذلك، وهو كثير. كما لم يوضح السببَ فى توقفه عند الرصافى، وإن كان قد ألمح فى نهاية مقدمة الكتاب إلى أن له مختارات من الشعر العربى المعاصر (عنوانها: " Modern Arabic Poetry") تضم قصائد مما ظهر من الشعر العربى الحديث حتّى عام ١٩٥٠م تقريبا، ويستطيع القارئ أن يطّلع فيها على نماذج من الشعر المُقَطَّعِىّ (Strophic Poetry)، أما التّجديدات العَرُوضيّة التى اعترت الشعر العربى بعد ذلك فإنها، حسبما قال، تنتظر من يدرسها دراسة منظمة (P. 27).

وقد أورد آربرى فى كتابه نصوص القصائد التى وقع اختياره عليها بالعربية، ومع كل قصيدة ترجمتها إلى الإنجليزية بقلمه هو نفسه، بالإضافة إلى مقدمة من سبع وعشرين صفحة تناول فيها بدايات الشعر العربى وفنونه وتقاليده وعَروضه وقوافيه. والملاحظ أن ثمة اختلالا فى التوازن بين مختارات النصوص الشعرية من بعض العصور ونظيراتها من العصور الأخرى: فعلى سبيل التمثيل لا نجد أية قصيدة من صدر الإسلام، اللهم إلا للخنساء. ونفس الملاحظة تصدق على العصر الأموى، إذ لا يمثله فى هذه المختارات سوى عمر بن أبى ربيعة. كما أغفل آربرى من شعراء الإحياء فى العصر الحديث شاعرا بقامة حافظ إبراهيم، ولا أدرى كيف أقدم على إغفاله فى الوقت الذى حرص فيه على إيراد قصيدة جدّ طويلة لأحمد فارس الشدياق، الذى لا تمكن مقارنته بشاعر النيل، فضلاً عن أن القَصيدة التى اختيرت له هى فى مديح الملكة فكتوريا، وهو اختيار له دلالته، وبخاصة أن القصيدة تمثل شذوذا فى مدائح الشاعر اللبنانى. كذلك لم يحاول المستعرب البريطانى أن يضمّن مختاراته شيئا من شعر التفعيلة، ولا اهتم فى مقدمة الكتاب بأن يبرز الفروق الموسيقية بينه وبين الشعر القديم، وهو نقص لا سبيل إلى التقليل من شأنه.

ثم إنه، عند اختياره شيئا من شعر النُّوَاسىّ، لم يجد له إلا مقطوعة من خمسة أبيات، وهى المقطوعة التى تبتدئ بقوله:

حامـــل الهـــوى تَعِـــبُ * يســـتخفّه الطـــربُ

وأبو نواس من كبار الشعراء القدماء، وكان ينبغي أن تُختار له قصيدة كاملة، ويا حبذا لو كانت من ذلك اللون الذي قامت شهرته عليه، وهو الخمريات التي يبلغ في بعضها علوا سامقا يصعب أن يطوله أحد، وإن كان من الممكن المجادلة في هذا بأن الأذواق تختلف، وأن من المهم أن آربري قد اجتهد في أن يُطلع قراءه على بعض نماذج الشعر العربي.

كما وقع ذلك المستعرب في غلطة بلقاء حين ترك شعر عنترة بن شداد الحقيقي كله ولم يورد له إلا إحدى القصائد المنحولة له زورا وبهتانا، وهي القصيدة التي مطلعها:

حاربيني يا نائبات الليالي * عن يميني، وتارة عن شمالي

(PP. 34- 37)، مع وضوح زيفها للعيان، إذ هي تختلف عن شعره الذي رواه له القدماء بل عن الشعر الجاهلي جميعا اختلافا ساطعا، وإن كان قد وقع في مثل هذا الخطإ أيضا بعض الدارسين العرب المشهورين كجورجي زيدان ومحمد هاشم عطية وعمر الدسوقي ود. أحمد الحوفي ود. محمد مصطفى هدارة ود. سعد دعبيس، مما نبهت إليه في كتابي: "عنترة بن شداد- قضايا إنسانية وفنية" (انظر ص ١٩ وما بعدها من الكتاب المذكور/ دار النهضة العربية/ القاهرة/ ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م).

والسبب في هذا الخطإ هو اعتمادهم على طبعة من شعر عنترة يختلط فيها شعره الصحيح الذي رواه له القدماء كالأعلم الشَّنْتَمَرِيّ وأبي بكر

البَطَلْيَوْسِىّ بالشعر الذى حمله عليه مؤلفو سيرته الشعبية فى العصور المتأخرة. والشعران مختلفان اختلاف المشرق والمغرب فى كل شىء: فى المعجم والصِّيَغ والتراكيب والعبارات والمشاعر والموضوعات كما وضحتُ فى فصل مطوَّل بعنوان "المنحول من شعر عنترة" من كتابى الذى سلفت الإشارة له مما يحسن بالقارئ الرجوع إليه (المرجع السابق/ ١٨- ٦١).

وفى هذه القصيدة التى اختارها آربرى لعنترة عدد ملحوظ من سمات الشعر المحمول عليه مما لا وجود له فى شعره الصحيح حسبما بينتُ فى كتابى عنه: فهى مثلا تدور على الشكوى من الدهر والفخر بعراك نوائبه كما فى الأبيات التالية:

حاربينى يا نائبات الليالى * عن يمينى، وتارة عن شمالى
واجْهَدِى فى عداوتى وعنادى * أنتِ والله لم تُلمِّى ببالى
إن لى همة أشد من الصخر وأقوى من راسيات الجبال
وحساما إذا ضربتُ به الدهر تخلَّت عنه القرون الخوالى

ومن هذه السمات أيضا مخاطبة ناظم القصيدة فى البيت الأول لليالى، ونداؤه فى البيت الحادى عشر لسباع الفلا، وهذا أمر لا يعرفه شعر عنترة الحقيقى.

كذلك هناك ألفاظ وتعبيرات يجهلها الشعر الجاهلى مثل لفظ "الدلاّل" (أى متولى بيع الرقيق فى السُّوق) والعبارة التالية (وهى فى مخاطبة الليالى): "أنت والله لم تلمِّى ببالى"، ثم هذه العبارة أيضا (وهى فى مخاطبة السباع): "ثم

عودى من بعد ذا واذكرينى"، وتذكير كلمة "سُوق" (بدلا من تأنيثها) فى البيت التالى:

وإذا قـام سُـوق حـرب المعـالى * وتلظّـى بالمـرهَفات الصّـقَال

بالإضافة إلى طائفة من المبالغات المجلجلة الغريبة عن روح الشعر العنترى مثل:

إن لى همـةً أشـد مـن الصـخـر وأقـوى مـن راسـيات الجـبال

وحسـاما إذا ضـربتُ بـه الدهـر تخلّـتْ عـنه القـرون الخـوالى

وسـنانًا إذا تعسّـفْتُ فـى الليـل هدانـى وردّنـى عـن ضـلالى

وجـوادا مـا سَـرَى إلا سَـرَى البرق وراه مـن اقـتداح الـنعال

علاوة على أن عبارة "تخلّتْ عنه القرون الخوالى" فى هذه الأبيات هى فى الواقع لا معنى لها كما هو بَيّنٌ جَلِىّ. وكان المرحوم أحمد حسن الزيات قد ادعى فى كتابه: "تاريخ الأدب العربى" (ط ٢٤/ دار نهضة مصر/ ٥٩) أن شعر عنترة الصحيح والشعر المنحول عليه يتشابهان أسلوبًا وأغراضًا، بما يعنى أن التمييز بينهما أمر من الصعوبة بمكان، وهو ما رددتُ عليه فى الفصل المشار إليه من كتابى عن الشاعر.

ورغم معرفة آربرى بما ثار حول الشعر الجاهلى من شكوك فى القديم والحديث بين العرب والمستعربين، وبخاصة ما أحدثه رصيفة البريطانى ديفيد صمويل مرجليوث من ضجة واسعة بسبب بحثه عن أصول الشعر العربى (The Origines of Arabic Poetry)، الذى أنكر فيه شعر

الجاهلية إنكارا مطلقا وأشار إلى بعض أشعار عنترة التى يظهر عليها الطابع الإسلامى. مما يجده القارئ فى ترجمتى لهذا البحث (بعنوان "أصول الشعر العربى"/ دار الفكر العربى/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م/ ٦٣- ٦٥)، ورغم نصه كذلك فى الهامش رقم ١ من الصفحة الرابعة من مقدمة الكتاب الحالىّ على أن النظرية التى تقول بزيف الشعر الجاهلى كله أو جُلّه قد نُبِذَتْ تماما من معظم الباحثين مما يدل على أنه كان واعيا بهذه المسألة عند وضعه لهذا الكتاب، فمن الواضح أن ذلك كله قد غاب عنه كليًّا عند اختياره تلك القصيدة الواضحة البطلان.

أما بالنسبة لطريقة آربرى فى الترجمة فقد حرص على أن يلتصق التصاقا شديدا بالأصل حتى لقد جاءت الترجمة فى غير قليل من الأحيان أقرب إلى النثرية بل حرفية أيضا، وهو ما يمكن أن يكون محل نقد من بعض الدارسين، على حين قد يرى آخرون أن المستعرب البريطانى إنما وضع كتابه هذا للدراسة الجامعية لا للقراءة المتذوقة، فضلا عن أن الترجمة الحرفية قد تكون (فى بعض الحالات على الأقل) مفيدة فى إعطاء القارئ صورة للذوق الأدبى والخيال التصويرى اللذين يعكسهما النص، مما من شأنه أن يساعد على التفاهم بين الشعوب، وبخاصة تلك التى تفصل بينها اختلافات أدبية وحضارية شديدة. لكن من المستطاع الرد بأنه كان فى إمكان آربرى أن يترجم تلك النصوص ترجمةً أدبيةً ثم يشفعها فى الهامش بالأسباب التى جعلته يترجم هذه

الصورة أو تلك العبارة على هذا النحو بدلا من الترجمة الحرفية التى من شأنها أن تكون على نحو آخر.

ومن المواضع التى جرى فيها آربرى على هذه الخطة ترجمته لعبارة "كم مُفَدَّى فى أهله أسلموه" فى قصيدة ابن الرومى عن زنج البصرة بـ"mostprecious: جِدّ عزيز" وإشارته فى الهامش إلى أن المعنى الحرفى لها هو "جدارته عند أهله أن يفدوه بحياتهم" (P. 65, N. 21).

ومع ذلك ففى مقدمة الكتاب نُلفيه يترجم بعض المقطوعات الشعرية الموجودة فى كتاب ابن حزم: "طوق الحمامة"، لا ترجمة أدبية حرة فقط، بل ترجمة شعرية (PP. 14- 17)، بَيْدَ أنه، فى هذه المقدمة أيضا، قد ترجم عدة أبيات لامرئ القيس عن إحدى معشوقاته فى معلقته تبدأ بقوله:

هَصَرْتُ بِفَوْدَىْ رأسها فتمايلتْ * علىّ هضيم الكشح ريَّا المخلخَلِ

ترجمة نثرية (P. 13)، ولا أدرى لماذا هذه التفرقة بين ترجمة هذه الأبيات من معلقة أمير الشعر الجاهلى وتلك المقطوعات المأخوذة عن كتاب المفكر والأديب الأندلسى الكبير.

وثمة تعليقات فى الهوامش متعددة يشير فيها المترجم إلى المصادر التى نقل القصيدة عنها، والبحر الشعرى الذى تنتمى إليه، وكذلك القراءة المغايرة التى وردت بها هذه الكلمة أو تلك فى رواية أخرى غير تلك التى أخذ بها، أو المعنى الأصلى الذى استعمل الشاعر فيه لفظة من الألفاظ قبل أن تتطور إلى

المعنى الذى انتهت إليه الآن، أو ما فى البيت من سجع أو جناس أو طباق أو تشبيه أو استعارة. . . وهلم جرا. ومن ذلك قوله فى هامش البيت الخامس من اعتذارية النابغة الذبيانى البائية إن المقصود هنا هم ملوك الغساسنة الذين كانوا يبسطون جناحهم على الشاعر قبل ذلك (P. 34)، وقوله فى هامش البيت العاشر فى ذات الصفحة إن لكلمة "سَوْرة" فى قول النابغة: "ألم تر أن الله أعطاك سورة. . . ؟" قراءتين أخريين: "سُورة" (بمعنى المكانة والشرف) و"صُورة" (بمعنى جمال الشكل)، وقوله أيضا فى الهامش الذى يلى ذلك إن كلمة "مهذب" التى تعنى الآن "الرجل المثقف أوالرفيع الذوق" تعنى فى عبارة "أىّ الرجال المهذبُ؟": الشخص الذى أُزيل ما فيه من عيوب، من قولهم: "هذب السهمَ"، أى "شذّبه وملّسه"، وكذلك قوله فى الهامش الثانى من هوامش موشّحة ابن زُهْر: "سَلِّم الأمرَ للقضا" إن "البدر" فى الشعر العربى هو الصورة التقليدية لجمال وجه الفتى أو الفتاة (P. 120)، وقوله تعليقا على بيت شوقى التالى عن الخمر:

فرعونُ خبّأها ليوم فُتُوحه * وأعَدّ منها قُربةً لفَتَاحِ

"انظر إلى الجناس الطريف" (P. 156, N. 10). وكثير من تعليقاته على المحسنات البديعية لا تخرج عن مثل هذه الإشارة الموجزة، وقلما يشير من هذه المحسنات إلى غير السجع والجناس والطباق.

وهو كثيرا ما يحيلنا، فى شرحه، لمعنى لفظة أو عبارة ما، إلى معجم إدورد ونيم لين (Lane): "مَدّ القاموس". وحين يريد من الطالب أن يراجع بابا من أبواب النحو أو الصرف لفهم بنية إحدى الكلمات أو تركيب بعض الجمل فإنه يوصيه بالرجوع إلى كتاب المستعرب البريطانى رايت (Wright): "A Grammer of the Arabic Language". ولا ريب أن الأمر يكون أفضل كثيرا لو أحال المستعربون فى مثل هذه الحالات إلى المعاجم وكتب الآجُرّومية العربية بدلا من الانحصار فى دائرة المراجع الاستعرابية، إذ يبدون آنذاك وكأنهم يخاطبون أنفسهم، مع أن المفروض هو الانفتاح على الآخَر، وهو هنا العربى الذى يدرسون أدبه وفكره، وينبغى من ثم الاستماع له ولما يقول لا الاكتفاء بالدوران فى طاحونة الاستعراب وعدم الخروج منها، مما يضيّق مجال الرؤية الذى يتحرك فيه البصر.

ومعروف أن الترجمة عمل غير سهل على عكس ما قد يتصور بعض الناس. ذلك أن انتقال العين فى الصفحة الواحدة مئات المرات بين الأصل والورقة التى ينجز فيها المترجم ترجمته من شأنه أن يربك النظر ويرهق الذهن فيسهو المترجم ويكتب شيئا غير الذى أمامه أو تقفز عينه فوق لفظة أو أكثر فلا يترجمها أو يفهم كلمة بخلاف معناها، وبخاصة إذا تقاربت مع كلمة أخرى فى هجائها أو نطقها . . . إلخ، مما يعرفه من يعانى هذا اللون من النشاط الكتابى. وكم من مرة ترجمتُ فيها شيئا ثم تنبهتُ بعد ذلك إلى أخطاء لا

أدرى كيف وقعتُ فيها . بل إن بعض الأخطاء لا يتم اكتشافها إلا بعد أن تكون الترجمة قد طُبِعَتْ وغَدَتْ فى أيدى القراء .

فى ضوء هذا نلفت النظر إلى بعض الملاحظات التى وجدناها فى ترجمة هذه الأشعار، على ألا ننسى مع ذلك أن ترجمة الشعر أصعب كثيرا من ترجمة النثر . ومن هذه الملاحظات ترجمة بيت النابغة التالى الذى يخاطب فيه النعمان بن المنذر اللخمىّ:

ألم تـــر أن الله أعطـــاك سَـــوْرَةً * تـرى كل مَلْـك دونهـا يـتذبذبُ؟

بما يعنى أن كل الملوك يرتعدون أمام هذه السَّوْرة فَرَقًا (نفس الصفحة)، وهو ما لا يقصده النابغة، بل المراد أن أى ملك يحاول بلوغ هذه المنزلة يتذبذب دونها ضعفا وعجزا . وفرق بين التذبذب والارتعاد، وكذلك بين "دونها" و"أمامها" .

أما فى بيت الخنساء التالى:

إنـى أَرِقْـتُ فـبتُّ الليـل سـاهرةً * كأنمـا كُحِلَـتْ عينـى بعُـوَّار

فقد ترجم قوله: "كُحِلَتْ بعُوَّار" بـ"anointed with pus"، أى دُهِنَتْ بصديد، وهو ما لا تريده الشاعرة، بل تريد أن تقول إن فى عينيها قذى يؤلمها ويمنعها من النوم، أما دَهْن العين بصديد فلا يعنى هذا المعنى. وهل هناك من يدهن عينه بصديد ؟ ولماذا يا ترى؟

وبالمثل ترجم "الرَّحْل" (فى قول البحترى فى سينيته: "حضرتُ رَحْلِىَ الهمومُ" بـ"الغرفة" (P. 75)، و"الرحل" شىء مختلف عن "الغرفة" اختلافا

بعيدا . وفى ترجمة بيت أبى فراس التالى الذى يشكو فيه أسْرَه فى بلاد الروم وعجزه من ثم عن القيام بضريبة المجد والكرم. إذ لا يستطيع أن ينفع أحدا، ولا طالبو العطاء أن يصلوا إليه:

تمرّ الليالى ليس للنفع موضعٌ * لدىّ ولا للمعتفين جَنابُ

يقلب آربرى المعنى رأسا على عقب، إذ نسمع البطل الحمْدانى يشكو من أنه لا يستطيع أن يجد موضعا يحصل على نفع منه، ولا مكانا يُلتمس فيه العطاء: "The nights pass, and there is no place where I may look for profit, no quarter where I may pitition for bounty" (P. 94)، مع أنه يمضى فى الأبيات التى تعقب هذا قائلا:

ولا شُدَّ لى سرجٌ على ظهر سابح * ولا ضُرِبَتْ لى بالعراء قِبَابُ

ولا برقتْ لى فى اللقاء قواطعٌ * ولا لمعتْ لى فى الحروب حرابُ

ستذكر أيامى نميرٌ وعامرٌ * وكعبٌ على علاتها وكلابُ

أنا الجار، لا زادى بطىء عليهمو * ولا دون مالى للحوادث بابُ

وواضح أن المقام مقام فخر بأمجاد لم يعد إليها سبيل، لا مقام تحسر على منافع شخصية فاتته.

هذا، وقد سلفت منى الإشارة إلى أن الخطأ فى الترجمة قد يكون مرجعه إلى قراءة الكلمة على غير وجهها الصحيح نظرا لقربها فى الهجاء أو

فى النطق من كلمة أخرى، والمثال التالى يوضح هذا الذى نقول، فقد قرأ آربرى كلمة "الظُبَا" فى بيت مهيار الديلمى الذى يتحدث فيه عن مقتل سيد الشهداء الحسين بن على، ونصّه:

وهـا إلى الـيوم الظُـبَا خاضـبةٌ * مـن دمـه مناسـر القشـاعم

علـى أنهـا "الظـبا" (أى "الظّـباء"، مـع حـذف الهمـزة)، ولـذلك تـرجمها بـ"fawns" (P.110)، مع أن المقصود بها "السيوف" (جمع "ظُبية") . ومعنى البيت أن سيوف يزيد بن معاوية قد أجهزت على الحسين رضى الله عنه وتركت جثته الشريفة فى العراء حتى جاءت كواسر الجو ومزقت لحمه بمناقيرها التى خضبتها دماؤه. ولا توجد أية وشيجة بين "الظباء" وهذا الموضوع على أى نحو من الأنحاء .

ولا يختلف الشاهد التالى عن سابقه، إذ قرأ المستعرب البريطانى كلمة "ملك" فى هذا البيت لابن عُنَيْن:

فإن نعيم المُلْك فى شظف الشقا * يُنَال، وحُلو العز من مُرِّه يُجْنَى

على أن المقصود هو "المَلِك" (the king)، فى حين أن المراد هو "المُلْك" (rule)، على الأقل كى يكون هناك تناسق بين "نعيم الملك" و"حلو العز"، كما أنه قد غيّر عبارة "من مُرّه" (أى "من مُرّ الشقاء") إلى "من مُرَّة" (P. 124) ليضيع التناسق مرة أخرى، علاوة على أن قولنا إن "حلو العز يُجْتَنَى

من مُرّة" هو كلام لا ينسجم بأى حال. كما تكررت ترجمته لكلمة "الرُّبا" فى مقطوعة ابن سُهَيْل التى مطلعها:

الأرض قد لبست رداءً أخضرا * والطَّلُّ ينثر فى رباها جوهرا

بـ "the slopes"، أى المنحدرات (P. 135)، فهل "الرُّبا" هى "المنحدرات"؟

أما ماسينيون فقد كتب سنة ١٩٣٥م فى مجلة المعهد الفرنسى بدمشق بحثا عن المتنبى فى بضع عشرة صفحة عنوانه: " Mutanabbī devant le siècle ismaélien de L' Islam " عمل فيه بكل جهده على إثبات قرمطية المتنبى: فهو ذو أصل يمنى، وولد فى الكوفة الشيعية فى القرن الرابع الهجرى، وهو القرن الذى تفتحت فيه بذور الشك المنهجى والتهكم السردى الإسماعيلى حسبما يتضح مثلا فى أدب المعرى حسب كلامه. كما أقدم على مغامرة متهورة يفسرها المستعرب الفرنسى فى هذا الضوء مشيرا إلى أن فى شعره تطاولا شديدا واعتزالا مغاليا بالنفس ومرارة ميتافيزيقية مغرقة فى الإسماعيلية بسبب ارتيابه وإيمانه بأن الأديان نسبية. وقد أدى هذا التهور بشاعرنا إلى الادعاء أولا بأنه علوى، ثم انتقل إلى القول بأنه نبى مرسل بقرآن جديد، فضلا عن تهكمه بالإسلام فى قوله فى أحد ممدوحيه:

إن كان مثلك كان أو هو كائن * فبرئتُ حينئذ من الإسلامِ

وذكره عـازر، الـذى يقـول ماسـينيون إن القـرامطة يسـندون إليـه دورا فـى عقائدهم، وكذلك استخدامه بعض مصطلحاتهم وتعبيراتهم مثل "الشيخ" (بمعنـى "الـزعيم" لـديهم) و"الـثقلان" و"قـدّس الله روحـه" و"الفلـك الدّوّار" و"الفتى" (أى المتآمر الشيعى)، وقوله إن الشمس ينبغى أن توضع فى منزلة أدنى من الهلال، إلى جانب عبارة "أبا خدّدَ الله وَرْد الخدود"، الذى يذكرنا باسم للذات الإلهية لا يُعرَف إلا عند القرامطة، وهو اسم "مُخَدِّد الأخدود" . . . إلخ.

وقد قمت بترجمة هذا البحث والتعليق عليه وألحقت بالترجمة دراسة مطولة لم تترك شيئا من هـذا السخف السـاخف إلا بينت تهافته بالأدلة التاريخية واللغوية والمنطقية والنصوصية، وأخرجت ذلك كله فى كتاب بعنوان "المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام" .

وقام ردى على ماسينيون على أساس أن أيا من القدماء لم يدّع يوما أن المتنبى قرمطى، وذلك رغم كثرة حساده وأعدائه واجتهادهم فى الإساءة إليه بكل سبيل. ثم ها هو ذا ديوانه بين أيدينا، وليس فيه مدح لأى من زعمائهم، بل هذه هى كتب الإسماعيلية قد خرج كثير منها من مكامنه، وهى تخلو من مثل هذه المدائح خلوا تاما، بل تخلو من مجرد الإشارة إلى إسماعيلية الشاعر أو قرمطيته.

ثم إن المتنبى لو كان إسماعيليا فلماذا لم يرح نفسه منذ البداية ويقصد الفاطميين بالمغرب فيجمع بين الحسنيين: العطايا المالية، والعيش فى ظل دولة إسماعيلية؟ لكننا، على العكس من ذلك، نرى أشهر شعراء الفاطميين، وهو ابن هانئ، يهاجم المتنبى فى قصيدة كاملة. وكان ماسينيون قد قال إن ابنَ الفرات وزيرَ كافور كان قرمطيا فى السر. وسؤالنا هو: فلماذا تعادى الوزير والشاعر إذن، وكان الأحرى بهما أن يتفقا ويتصادقا ويكونا إلبًا واحدا على كافور السنى؟ أما تنبؤ الشاعر فقد خصّصتُ له فصلا كاملا من كتابى: "المتنبى- دراسة جديدة لحياته وشخصيته" انتهيت فيها إلى أنه لم يكن هناك تنبؤ ولا شىء من هذا القبيل، فالمرجو الرجوع إلى هذا الفصل. وتبقى إشارة المستعرب الفرنسى إلى أن الكوفة كانت مركزا للقرامطة. وليس هذا، إن صحّ، بدليل على أن أهلها كلهم كانوا كذلك. بل إن القرامطة قد هاجموا تلك المدينة أكثر من مرة، واشترك شاعرنا مع أهلها فى صد هؤلاء القرامطة فى آخر هجوم لهم عليها. وهذا كله دليل على فساد دعوى ماسينيون من جميع جوانبها.

فهذا عن الأدلة التاريخية والمنطقية التى ترد على ماسينيون ومزاعمه، أما الأدلة النصوصية فتتلخص فى أمرين: الأول أن المصطلحات والعقائد الإسماعيلية الفعلية لا وجود لها فى شعره. والثانى أن الألفاظ

والعبارات التى ادعى ذلك الباحث أن الشاعر قد أخذها عن القرامطة لا علاقة لها فى الواقع بهم. لنأخذ مثلا قوله فى أحد ممدوحيه:

إن كان مثلك كان أو هو كائن * لَبَرِئْتُ حينئذ من الإسلامِ

الذى يزعم ماسينيون أن فيه سخرية بالدين الحنيف، فنرى أن هذا البيت يدل، بالعكس من ذلك، على شدة مغالاة المتنبى بدينه، وذلك كما يقول الواحد منا مثلا: "لأقطعنّ ذراعى لو لم يحدث الأمر كما قلت".

أما البيت الذى ذكر فيه شاعرنا "عازر" فهو من قصيدة قالها فى صباه حين كان لا يزال فى الكتّاب، مما يُسْتَبْعَد معه تماما أن تكون له أية دلالة عقيدية. ثم إن دعوى ماسينيون بأن السنّة والشيعة كانوا يجهلون عازر هذا هى دعوى غريبة، إذ إن قصة عازر قد وردت مفصلة فى الأناجيل، وكان المسلمون على علم تامّ بما فى كتب العهد القديم والجديد. وفى كتب التفسير، بل وفى شرح العكبرى نفسه لهذه القصيدة، كلام كثير عن عازر هذا وقصته.

وبالنسبة لكلمة "شيخ" فالملاحظ أنه لم يحدث أنْ فسَّرها أىٌّ من شراح المتنبى بهذا المعنى الذى يدّعى ماسينيون أنها تدل عليه لدى القرامطة، بل قالوا إنها تعنى "واحد الشيوخ من البشر"، استخدمها المتنبى على سبيل المجاز فى معنى "السيف"، وهو ما يؤكده السياق الذى ورد فيه هذا اللفظ من الأبيات التالية، وهى من شعر الصبا:

لأتركنّ وجوه الخيل ساهمةً * والحرب أقومُ من ساقٍ على قدمِ

والطعن يحرقها، والزجر يقلقها * حتى كأن به صابا من اللمم
قد كلمتها العوالى فهى كالحة * كأنما الصابُ مذرورٌ على اللجُم
بكل منصلتٍ ما زال منتظرى * حتى أدلتُ له من دولة العجم
شيخٌ يرى الصلوات الخمس نافلةً * ويستحل دم الحجاج فى الحَرَم

. . . إلى آخر هذه التهديدات الصبيانية الجوفاء. ومن الواضح أن "شيخ" بدلٌ من "منصلت"، ولا يمكن أن يكون فيه أى إيماء إلى شىء مما قاله ماسينيون. ويعضد هذا قول الشاعر فى القصيدة ذاتها:

سيعاد كل رقيق الشفرتين غدًا * ومن عصى من ملوك العُرْب والعجم

إذ الكلام فيه عن السيف، الذى وصفه هنا بأنه "رقيق الشفتين" مثلما وصفه فى الأبيات السابقة بأنه "منصلت".

ومن الغريب أيضا أن يدلل ماسينيون على إسماعيلية عبارتَى "الفَلَك الدوّار" و"قدّس الله روحه" بأن إخوان الصفا قد استعملوهما فى كتاباتهم، واضعا بذلك العربة أمام الحصان، فإن المتنبى يسبق إخوان الصفا تاريخيا. وقد وجدت عددا من الكتّاب المسلمين القدامى من صوفية وسنيين وشيعة قد استخدموا عبارة "قدس الله روحه"، التى لم يستعملها المتنبى مع ذلك إلا مرة واحدة، وذلك فى رده على الحاتمى حين حاجّه ببعض أشعار أبى تمام فقال المتنبى مغتاظا: "أكثرتَ من أبى تمام، فلا قدّس الله روح أبى تمام!".

وكان رد الحاتمى على حسب هذه الرواية أيضا: "لا قدّس الله روح السارق منه الواقع فيه!" .

فهل فى مثل هذه العبارة فى مثل ذلك السياق أية دلالة على أية نزعة مذهبية؟ وإذا كانت تدل على قرمطية المتنبى عند ماسينيون، فهل تدل أيضا على قرمطية الحاتمى، الذى استخدمها مثل المتنبى سواء بسواء؟ أما "الفلك الدوار" فمصطلح فلكىّ من مصطلحات تلك العصور، فضلا عن أن المتنبى قد أورده فى بيت من قصيدة يمدح بها كافورا السنى، وهو:

لو الفلك الدوار أبغَضْتَ سَعْيَهُ * لَعَوَّقَهُ شىء عن الدورانِ

فكيف يراد لَىّ عنقه لتصييره بالقوة والإكراه مصطلحا قرمطيا؟

أما عبارة "أيا خدّد اللهُ ورد الخدود" فأين الصلة بينها وبين ما يقوله ماسينيون عن الاسم الإلهى الذى لا يعرفه إلا القرامطة، وهو "مخدّد الأخدود"؟ إن ها هنا نارا وأخدودا، وهناك حسانٌ وخدود، فأية علاقة بين هذا وذاك، أو بين "الرسالة الططنجية" التى يقول المستعرب الفرنسى إن هذا الاسم قد ورد فيها وبين صبى صغير فى الكتّاب يحيا على شاطئ الدنيا بعيدا عن أمواج العراكات المذهبية المهولة وكتابات القرامطة السرية المنحرفة؟

كذلك ليس فى استخدام المتنبى فى أشعاره لكلمتَى "الشمس والقمر" أى ارتباط مذهبى حسبما زعم ماسينيون دون أوْهَى دليل، بل كانت كل استخداماته لهما محصورة فى مجال تشبيه ممدوحيه وحبائبه ببعض

الكواكب والنجوم. كما أنه كثيرا ما فضّل ممدوحيه على الشمس، التى يرمز بها الإسماعيليون إلى النبى، فهل معنى هذا أنه يراهم أفضل من محمد عليه السلام؟ ثم إن له بيتا يقول فيه إن السُّهَا والفراقد تلومه على حبه للشمس والبدر، و"الفرقدان" (حسب ادعاء ماسينيون) هما رمز على الحسن والحسين، فكيف يلوم المتنبىَ سبطا رسول الله على حبه لجدهما (الشمس) وأبيهما (البدر أو القمر)؟ وقد فصّلتُ القول فى هذه النقطة فى كتابىّ: "المتنبى- دراسة جديدة لحياته وشخصيته" و"لغة المتنبى- دراسة تحليلية" (ص ٢١٤- ٢١٦ من الكتاب الأول، وص ٢٨٦- ٢٨٨ من الكتاب الثانى، وكلاهما من طبع مكتبة الشباب الحر ومطبعتها بالقاهرة عام ١٩٨٧م).

وعلى الناحية الأخرى فإن للإسماعيليين مصطلحاتهم وعقائدهم وأفكارهم الخاصة بهم، مما لا نجده فى شعر المتنبى، مثل مصطلح "الإمامة"، الذى أطلقه شاعرنا على الخليفة العباسى فى بيته التالى، وهو عن سيف الدولة، وقد سماه "سيف الإمام"، أى سيف خليفة بنى العباس:

افتح الجفن، واترك القول فى النو م، وميِّزْ خطاب سيف الإمامِ

ومن هذه المصطلحات والعقائد أيضا "الحدود الجسمانية" و"العقل الكلى" (الذى يسميه الفاطميون: "القلم")، و"الجنة"، وهى عندهم رمز لحالة النفس التى حصّلت العلم الكامل، بعكس الجحيم، الذى يرمز لحالة الجهالة (انظر مادة "الإسماعيلية" فى "دائرة المعارف الإسلامية"- الترجمة العربية/ ٣/ ٣٨٢)،

وكذلك العدد "سبعة"، الذى يحتل فى فكرهم مكانة متميزة: فالكواكب السيارة سبعة، والأرضون سبع، والأنبياء الناسخون للشرائع سبعة، والأئمة لديهم سبعة. ومع هذا لم يرد هذا العدد فى شعر المتنبى إلا مرة واحدة، وبالمعنى الذى فى القرآن الكريم: "السَّبْع الشدَاد". وعلى ذلك قس استعماله لـ"القلم" و"الجنة" و"العقل"، إذ لم ترد هذه الألفاظ فى أشعاره إلا بمعناها المعروف عند كل الناس. أما "الحدود الجسمانية" فلا وجود لها فى تلك الأشعار . . . وهكذا. أى أن كل ما قاله ماسينيون فى هذا الصدد هو كلام فارغ من الحقيقة فروغا تاما.

ومع ذلك كله فقد كان لدعوى ماسينيون للأسف تأثير كبير على كتابات بعض الباحثين العرب، مثل د. محمد كامل حسين، الذى قال (فى مقدمته لكتاب "المجالس المستنصرية" للداعى ثقة الإمام علم الإسلام، بتحقيقه/ دار الفكر العربى/ ى) إن "المتنبى . . . تأثر بالقرامطة، الذين كانوا على صلة بالإسماعيلية، بل قيل إن المتنبى اعتنق مذهبهم وتأثر بهم فى حياته وشعره"، ومثل د. محمد محمد حسين، الذى ألف كتابا عن تأثر شاعرنا بتلك الفرقة الضالة المضلة بعنوان "المتنبى والقرامطة" رغم ما اشتهر به الأستاذ الدكتور رحمه الله من مواقفَ صُلبة تجاه ما يقوله المستعربون الغربيون. كذلك كان لكلمات ماسينيون القليلة التى وردت فى بحثه الذى نحن بإزائه والتى جاء فيها أن المتنبى ينتسب من جهة أمه إلى الفاطميين انتسابا غير شرعى، كان لهذه

الكلمات صدًى فى كتاب "مع المتنبى" للدكتور طه حسين، الذى أقدم على زعمٍ بلغ الغاية القصوى فى العجب حين قال إن المتنبى ابنٌ غير شرعى لأحد جنود القرامطة الذين هجموا على الكوفة. ويمكن القارئ أن يرجع فى ذلك إلى ترجمتى لبحث ماسينيون المسماة: "المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام" (مكتبة الشباب الحر ومطبعتها/ ١٩٨٨م/ ٩٣- ٩٤). وقد كان هذا البحث أحد مراجع الدكتور طه فى كتابه: "مع المتنبى".

ولم يكتف الأستاذ الدكتور بذلك، بل أضاف إلى ذلك سوأة أخرى، وهى أن المتنبى فى قوله عن نفسه وأبيه:

أنا ابن مَنْ بعضُه يَفُوق أبا البا حث، والنَّجْل بعضُ مَنْ نَجَلَهْ

"لا ينسب نفسه إلى أب كآباء الناس، وإنما ينسب نفسه إلى متجزِّئ له بعضٌ يمتاز عن كله، وبعضه هذا يفوق آباء الباحثين عن نسبه المتقصّين لأمره... هو لا ينسب نفسه إلى رجل لأنه لا يحفل بالانتساب إلى الرجال... هو لا ينتسب إلى الرجال لأنه لا يريد أو لا يستطيع أن يجد فى الانتساب إلى الرجال غَنَاء، وإنما ينتسب إلى معنًى بعضه يغنى عن كل غيره، وقليله يغنى عن كثير سواه. هو ينتسب إلى البأس والشدة، وإلى المروءة والنجدة، وإلى ارتفاع الهمة وبعد الأمل وحسن البلاء" (مع المتنبى/ ط ١١/ دار المعارف/ ١٩٧٦م/ ١٥). وهو كلام، كما يرى القراء الكرام، لا رأس له ولا ذيل، إذ الدكتور طه لم يفهم البيت على وجهه وهام بدلا من ذلك فى أودية الأوهام، فالمتنبى لا ينسب نفسه إلى معنى من المعانى كما يزعم طه حسين، بل يقول إننى (أنا المتنبى، رغم أنى لست إلا

بعضًا من أبى، الذى هو الكُلّ) أفُوق أبا الباحث الذى يسألنى عن أبى، فما بالكم بالمدى الذى يتفوق به هذا الكُلّ (وهو أبى) على والد ذلك السائل؟ وقد سبق أن رددت على هذا الشرح العجيب فى الفصل الأول من كتابى: "المتنبى– دراسة جديدة لحياته وشخصيته"، وهو الفصل الذى خصّصته للحديث عن نسب المتنبى وأسرته.

الفهرست